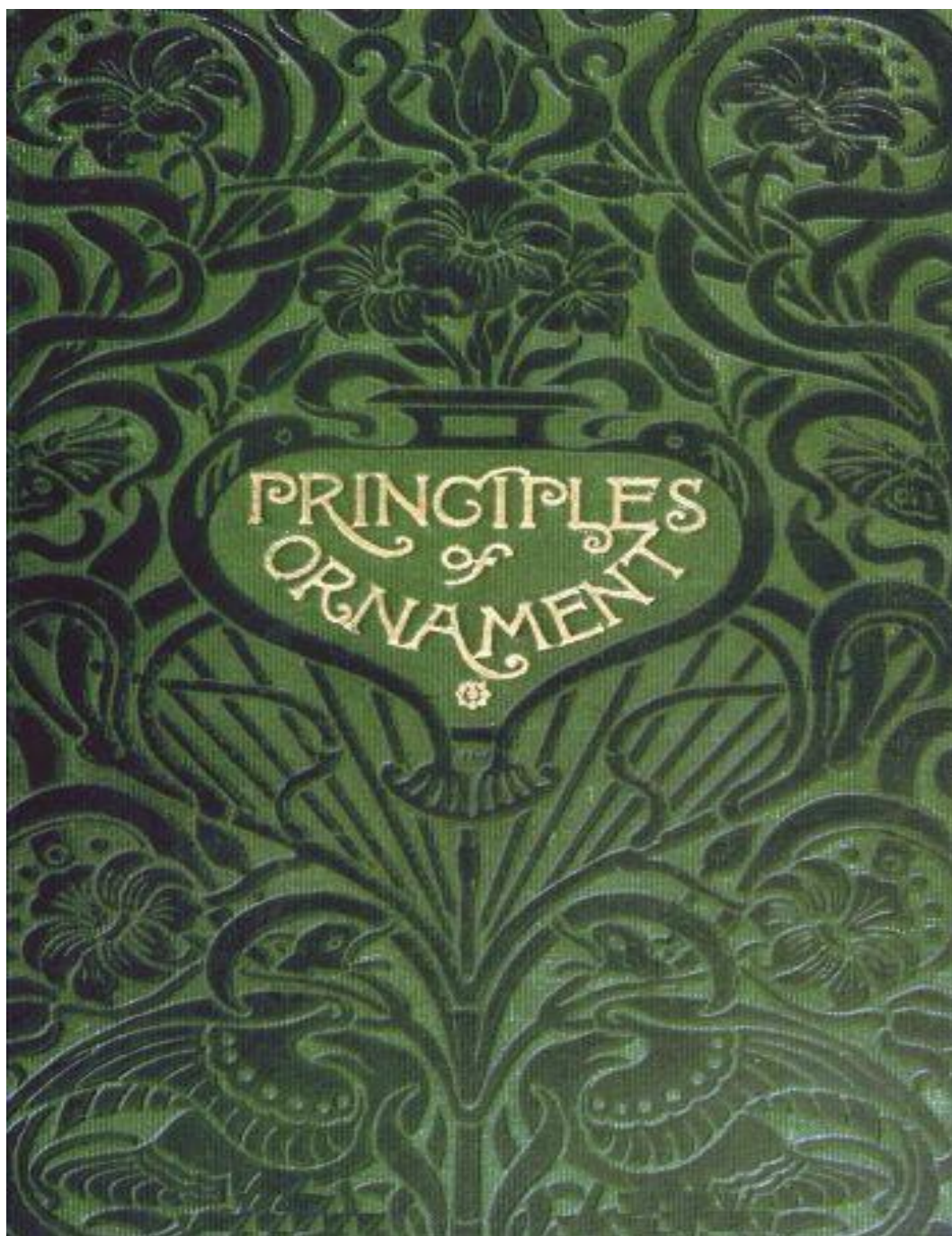


Принципы орнамента

Джеймс Уорд



Содержание

ПРИНЦИПЫ ОРНАМЕНТА

ПРЕДИСЛОВИЕ РЕДАКТОРА

ПРЕДИСЛОВИЕ РЕДАКТОРА К ВТОРОМУ ИЗДАНИЮ

ПРЕДИСЛОВИЕ АВТОРА

СОДЕРЖАНИЕ

УКАЗАТЕЛЬ ИЛЛЮСТРАЦИЙ

ВВОДНАЯ ГЛАВА

ПРИНЦИПЫ ОРНАМЕНТА

ГЛАВА I

ГЛАВА II

ГЛАВА III

ГЛАВА IV

ГЛАВА V

ГЛАВА VI

ГЛАВА VII

ГЛАВА VIII

ГЛАВА IX

ПРИЛОЖЕНИЕ О СТИЛЯХ АРХИТЕКТУРЫ

Ионический.

Тосканский.

Римский дорический.

Римский ионический.

Римский композитный.

ГЛАВА О ПОСТРОЕНИИ НЕКОТОРЫХ ФИГУР И КРИВЫХ В ПРАКТИЧЕСКОЙ
ПЛОСКОЙ ГЕОМЕТРИИ, ПОЛЕЗНЫХ В ОРНАМЕНТИКЕ.

КОНИЧЕСКИЕ СЕЧЕНИЯ.

ГЛОССАРИЙ ТЕРМИНОВ, ИСПОЛЬЗУЕМЫХ В ОРНАМЕНТЕ

ПОЛНАЯ ЛИЦЕНЗИЯ ПРОЕКТА ГУТЕНБЕРГ

Электронная книга проекта Гутенберга «Принципы орнамента»

Эта электронная книга предназначена для бесплатного использования в любой точке США и в большинстве других стран мира практически без каких-либо ограничений. Вы можете копировать, передавать или повторно использовать ее в соответствии с условиями лицензии проекта «Гутенберг», включенной в эту электронную книгу или доступной онлайн по [адресу www.gutenberg.org](http://www.gutenberg.org). Если вы не проживаете в США, перед использованием этой электронной книги вам необходимо ознакомиться с законодательством страны, в которой вы проживаете.

Название: Принципы орнамента

Автор: Джеймс Уорд

Редактор: Джордж Эйтчисон

Дата выпуска: 1 августа 2019 г. [электронная книга № 60034]

Последнее обновление: 17 октября 2024 г.

Язык: английский

Благодарности: Произведено Чаком Грейфом и командой онлайн-корректоров <http://www.pgdp.net> (Этот файл был создан на основе изображений, доступных в Интернет-архиве)

*** НАЧАЛО ЭЛЕКТРОННОЙ КНИГИ ПРОЕКТА ГУТЕНБЕРГ «ПРИНЦИПЫ ОРНАМЕНТА»

[СОДЕРЖАНИЕ.](#)

[ПРИЛОЖЕНИЕ](#)

[ГЛОССАРИЙ ТЕРМИНОВ, ИСПОЛЬЗУЕМЫХ В ОРНАМЕНТЕ](#)

[УКАЗАТЕЛЬ ИЛЛЮСТРАЦИЙ](#)

(примечание переписчика электронного текста)

ПРИНЦИПЫ ОРНАМЕНТА



Серебряная патера из сокровищницы Хильдесхайма.

Фронτισис.



ПРИНЦИПЫ ОРНАМЕНТА

ДЖЕЙМС УОРД

ДИРЕКТОР ШКОЛЫ ИСКУССТВ МАККЛЕСФИЛДА

ПОД РЕДАКЦИЕЙ ДЖОРДЖА ЭЙЧИСОНА, ЧЛЕНА АНГЛИЙСКОЙ АКАДЕМИИ ИСКУССТВ
ПРОФЕССОР АРХИТЕКТУРЫ В КОРОЛЕВСКОЙ АКАДЕМИИ ИСКУССТВ

НОВОЕ И УВЕЛИЧЕННОЕ ИЗДАНИЕ

НЬЮ-ЙОРК
ЧАРЛЬЗ СКРИБНЕРС СОНС
153-157 ПЯТАЯ АВЕНЮ
1896

RICHARD CLAY & SONS, LIMITED,

Лондон и Бангей.

ПРЕДИСЛОВИЕ РЕДАКТОРА

КАК экзаменатор по принципам орнамента в отделении науки и искусства, я обнаружил, что не существует хорошего английского учебника по этой теме, поэтому необходимую информацию можно было получить только путем обширного чтения и самостоятельных наблюдений, а этого нельзя ожидать от молодых студентов. Некоторые части этой темы были прекрасно освещены Муди в его *«Лекциях и уроках по искусству»* — на самом деле я не знаю ни одной книги, в которой бы рассматриваемые темы демонстрировали столь острую наблюдательность и глубокие знания, но они встроены в лекции по другим предметам, и в книге нет указателя. Написав первоначальную программу по принципам орнамента, я был готов написать учебник, если бы меня не помешали другие занятия. В прошлом году мне прислали книгу г-на Уорда *«Элементарные принципы орнамента»*, и хотя это была полезная книга с глоссарием, в ней были некоторые сомнительные места, а поскольку она была напечатана на основе курса лекций, она была немного слишком развернутой. При написании новой программы в этом году я не мог рекомендовать ее в качестве учебника в том виде, в каком она была, но, поскольку я считал, что было бы несправедливо по отношению к г-ну Уорду писать учебник после того, как он приложил столько усилий, я согласился подготовить новое издание. Здесь я могу сказать, что я оставил музыкальные сравнения г-на Уорда в том виде, в каком я их нашел, и не пересматривал его взгляды на огам и руны, а также на символические орнаменты египтян, ассирийцев, сиамцев, бирманцев, японцев, евреев, буддистов и браминов.

ДЖОРДЖ ЭЙТЧИСОН.

ПРЕДИСЛОВИЕ РЕДАКТОРА

К ВТОРОМУ ИЗДАНИЮ

Я тщательно пересмотрел книгу, не изменяя ее содержания. Я также добавил приложение, содержащее несколько замечаний об архитектурных ордерах, с иллюстрациями некоторых из лучших классических примеров; полагая, что это будет полезно не только резчикам и модельерам, которые должны выполнять украшения на архитектурных объектах, но и всем студентам.

Украшенные части греческих и римских ордеров, за исключением скульптурных фигур, показывают, как два родственного народа, каждый из которых обладал выдающимися способностями, но в совершенно разных областях, абстрагировались от красоты растений и перенесли ее на камень и мрамор, чтобы подчеркнуть и украсить строгие формы архитектуры; как греки ухватили изысканную красоту цветов, адаптировали их, чтобы сохранить максимальную чистоту форм, и использовали их с максимальной экономностью; в то время как римляне, или греки, работавшие под диктовку римлян, использовали их щедро, чтобы добиться великолепия; и в конце концов были настолько расточительны в использовании орнаментов, что не достигли своей цели, поскольку мало что осталось от простой архитектуры, которая должна была служить фоном для богатства; в то время как из-за количества используемых материалов не оставалось времени на совершенствование орнаментов.

Способность абстрагироваться и применять красоту цветочных форм, кажется, теперь полностью утрачена. Великое искусство современности, по-видимому, заключается в том, чтобы копировать природу так точно, как это возможно, в твердых материалах, чтобы создать правдоподобную имитацию, но таким образом, что ее высшая красота теряется.

Г-н Уорд добавил несколько иллюстраций, которые, по его опыту, будут полезны студентам, а также приложение о построении некоторых геометрических фигур и методах рисования конических сечений и спиралей.

ПРЕДИСЛОВИЕ АВТОРА

В предисловии к первому изданию этой книги я указал, что ее содержание состоит из серии лекций, прочитанных студентам художественных вузов. Изначально эти лекции не предназначались для публикации. Однако мне настоятельно посоветовали их опубликовать, и я сделал это без каких-либо попыток переработки под названием «*Элементарные принципы орнамента*». Хотя в настоящее время издано много прекрасных учебников по орнаменту, нет ни одного, который бы посвящен исключительно теории, или так называемым «принципам орнамента»; это мнение разделяют многие ведущие художники страны, а также многие господа, чьи имена занимают высокое место в списке декоративных художников, судя по многочисленным письмам и отзывам, которые я получил после публикации первого издания.

Я был рад узнать, что книга получила благосклонное признание со стороны руководства Департамента науки и искусства.

Настоящее издание было отредактировано и переработано профессором Эйтчисоном, А.Р.А., государственным экзаменатором по данному предмету и профессором архитектуры в Королевской академии. Я хотел бы выразить этому джентльмену свою глубокую благодарность за его неоценимую помощь в связи с книгой, и, я уверен, что буду прав, если добавлю, благодарность всех студентов, изучающих декоративное искусство. Профессор Эйтчисон также написал новую вводную главу.

Я также хотел бы выразить свою искреннюю благодарность Джону Виникомбу, Esq., F.R.S.A.I., за его ценные советы, которые он дал мне при написании главы о символическом орнаменте.

Иллюстрации должны рассматриваться только как диаграммы на доске, они предназначены исключительно для облегчения понимания текста; в данное издание добавлено больше иллюстраций, а некоторые из иллюстраций, которые были в предыдущем издании, были исключены.

Дж. Уорд.

СОДЕРЖАНИЕ

ВОДНАЯ ГЛАВА. РЕДАКТОР	СТРАНИЦА
	<u>1</u>
<u>ГЛАВА I</u>	
пределение орнамента — Методы выражения — Контурный, плоский, цветной, рельефный и затененный орнамент — Определение арабесок	<u>19</u>
<u>ГЛАВА II</u>	
лементарные формы, используемые в орнаменте — Орнамент с прямыми и изогнутыми линиями — Греческая жимолость и т. д.	<u>26</u>
<u>ГЛАВА III</u>	
еречисление и объяснение законов композиции в орнаменте	<u>40</u>

ГЛАВА IV

ормы и украшения лепнины — рифленые и каннелированные орнаменты — отделка полов, стен и потолков () — рельефная отделка потолков 50

ГЛАВА V

чертания и деление поверхностей — Пропорции прямоугольных поверхностей — Расстояние и украшение круглых и изогнутых предметов — Украшение различных форм, плоскостей и больших плоских поверхностей — Злоупотребление чисто природными формами применительно к предметам быта — Применение орнаментов и материалов в украшении стен 68

ГЛАВА VI

Есть классов или больших разделов орнамента 80

ГЛАВА VII

рименение растений в орнаменте — Растения, используемые в историческом орнаменте — Акантус — Его использование древними в капителях, канделябрах и на плоских поверхностях — Современное использование и обработка акантуса 108

ГЛАВА VIII

имволические и мнемонические классы орнаментов 130

ГЛАВА IX

рабески Рафаэля — христианская символика — сравнение символического и эстетического орнамента 138

РИЛОЖЕНИЕ ОБ АРХИТЕКТУРНЫХ ОРДЕРАХ 145

ЛАВА О ПОСТРОЕНИИ ФИГУР И КРИВЫХ В ПРАКТИЧЕСКОЙ ПЛОСКОЙ ГЕОМЕТРИИ 176

ЛОССАРИЙ 199

УКАЗАТЕЛЬ ИЛЛЮСТРАЦИЙ A, B, C, D, E, F, I, J, K, L, M, N, O, P, R, S, T, V, W.

Рис.

Лист акантуса (греческий), с капители Башни Ветров 151

Лист акантуса (греческий), с цветами с капители Хорагического памятника Лисикрата 152

Акантус (Mollis), с натуры	149
Акантус (Spinosus), с натуры	150
Акантус, мягколистный, с софита архитрава храма Юпитера Статора	155
Акантус, использованный на канделябрах и небольших колоннах	156 , 158
Акантус, современные разновидности морских водорослей и акантус с листьями мака	159
Акантус, разновидность оливкового листа, с римской капители	153
Акантус, разновидность с оливковыми листьями, с капители Марса Ультора	154 , 187
Композиция из обоевого узора	84
Композиции для обоев или украшения комнаты, неуместные	80 , 83
Астрагал или бисерная лепнина с орнаментом	77
Бусины и катушки	78
Обложка книги (нем.), XVI век	124
Бордюр, вертикальная лилия, греко-римский	120
Бордюры, греческий	113 , 117
Бордюры медальонов из эмалированной керамики Луки Делла Роббиа	144
Бордюры, персидские	118 , 119
Бордюры, созданные на основе лаврового венка	140 , ¹⁴¹
Прицветники, используемые для «одевания» стеблей в свитках и т. п.	137 , 157
Капитель, греческий дорический стиль	175
Капитель, греческий ионический стиль	176 , 179
Капитель, греческий коринфский стиль	180 , 181
Капитель, римский тосканский	182
Капитель, римский дорический	183
Капитель, римский ионический	184
Капитель, римский коринфский стиль	185 , 187
Капитель, римский композитный	188 , 189
Капители (византийские), из собора Святой Софии в Константинополе, с выпуклым орнаментом	A_и , B_B
Цепная линия, объяснение на странице	31
Каветто и его орнамент	56 , 68
Потолок из архитектуры Серлио	89
Потолок, фрагмент из вестибюля церкви Сан-Спирито (Флоренция), автор Сансовино	88
Потолки, заполнения	85 , 87
Потолки, обшивка, показывающая в точке А неправильную, а в точке В правильную компоновку	92
Шашки, резные	98 , 99
Цветочный орнамент эпохи Квинкве-Ченто, состоящий из акантуса, дубового листа, выюнка и дикой розы	130

Круг, орнамент, производный от	24_40
Контрастный декор на прямоугольных и круглых бордюрах	95
Контрастное изменение	171
Контрастный узор, сарацинский	172
Сума геста и его орнамент	58_64_69
Сума reversa и ее украшения. <i>С.М.</i> Ogee.	
Диапер, сарацинский	101
Диапер, итальянский, XVI век	106_107_110
Диап, персидское влияние, XVI век	100
Диапер, итальянский, немецкое происхождение, XVI век	107
Дверной короб в Эрехтеоне, показывающий часть архитрава с патерами на фасции	96
Дверные панели, иллюстрирующие неправильное разделение в точке А и правильное разделение в точке В	93
Антаблемент Эрехтеона	C
Антаблемент кариатидного портика, примыкающего к Эрехтейон	D
Антаблемент Парфенона	175
Антаблемент греческого ионического храма на Илоссе	176
Антаблемент памятника Лисикрата	180
Антаблемент театра Марцелла	183
Антаблемент храма Фортуны Вирилис	184
Антаблемент Пантеона, Рим	185
Антаблемент Юпитера Тонана	186
Антаблемент Арки Тита	189
Фестон, или гирлянда	27
Пластины для пальцев различной формы	94
Рифленные орнаменты для плоских лент	75_76
Лады, греческие	12_15
Лады, египетские	16
Надпись с египетской таблички	162
Надпись (японская), «Дзю» или долгая жизнь	163
Перекресток	173_174
Японское украшение	1
Японское украшение, изменено	2

Кику-Мон, знак Империи Японии	169
Дно ламп	134_135
Лавр из природы	139
Лимон из природы	145
Лилиевая кайма, греко-римская	120
Меандр	44_47
Монограммы в христианском искусстве	170
Молдинги, профили греческого	61_66
Молдинги, профили римские	55_60
Сеть, японский	102
Оги, Роман	57_71
Оги, греческий	63_70
Оги с орнаментом в виде водного листа из Эрехтеона	70_73
Оги, римский вариант, с орнаментами	71
Опус Александриум, с пола церкви Сан-Марко, Рим	79
Оволо, из Эрехтеона, с богатой отделкой	67
Панельный орнамент, эпоха Возрождения	128
Панель (венетская), иллюстрирующая баланс без симметрии	126
Панель, Чинквеченто	127
Панель с трофеем оружия и доспехов	133
Панель, эскиз для резной деревянной панели из лимонного дерева	146
Композиция из панелей из лилии-тигра	148
Обои, дизайн из дикой розы	143
Патера	Фронтиспис
Грушевое дерево, зимний вид, иллюстрирующий «баланс» в природе	160
Пилястр, дизайн Донателло	121
Панель пилястра, Чинквеченто	122
Украшение пилястра, итальянское	123
Плакетка, серебряная репусная работа, Германия XVII века	125
Пудра, японская	103_105

Уменьшение похожих орнаментов в разных пространствах	E , 105
Ребристые орнаменты для плоских полос и т. д.	76A , 76B
Основные формы, средневековые и восточные	138
Розетки (римские), составленные из листьев и цветочных форм	136
Скарабей, египетский символический образ	161
Свиток-орнамент на крыше памятника Лисикрата	53
Щит (дикий) из тростника, украшенный вырезанными ракушками и зигзагами	97
Спандель (готический), из каменной церкви, Кент	131
Спандель, автор Альфред Стивенс	132
Спираль	24
Спиральные кривые, примеры орнаментов, основанных главным образом на спиральных кривых	41 , 43 , 45 , 47-51
Пятна	84 , 103 , 105
Прямолинейный орнамент	3-23
Наложное японское пудрение	104
Символический орнамент, египетский лотос и вода	165
Завершающие элементы, или «дно лампы»	134 , 135
Чакра, священное колесо Брахмы и Вишну, также «колесо огня»	168
Тирс, посох бога Бахуса	167
Тигровая лилия из природы	147
Древо жизни с ассирийского барельефа с поклоняющимися	166
Треножник на вершине крыши памятника Лисикрата	54
Ваза из сокровищ Хилдесхайма	129
Вазы (современные и греческие), демонстрирующие неравное деление по высоте и усиливающие горизонтальные полосы	90 , 91
Дикая роза из природы	142
Винный кратер. <i>См.</i> Ваза.	
Крылатый глобус и аспиды, египетский символический орнамент	164

ВВОДНАЯ ГЛАВА

Не будет лишним указать на преимущества изучения декоративно-прикладного искусства даже для тех, кто не собирается становиться художниками. После освоения необходимой геометрии следует приступить к рисованию или лепке растений и изучению их анатомии. Это позволит студенту точно ознакомиться с формами растений и их частями, и по мере продвижения вперед он будет обнаруживать красоту, которая ускользала от его внимания при беглом взгляде; чем дальше он будет продвигаться, тем больше его восхищение будет возбуждаться той тонкой красотой,

которую так трудно передать и так легко упустить. Затем студент заметит, как много иллюстраций растений достаточно близки к оригиналам, чтобы быть безошибочными, но при этом из них испарилась грация растений. Как только он достигнет достаточного уровня, чтобы с пользой изучать лучшие образцы декоративного искусства, он обнаружит трудности, которые великие декораторы преодолели, применяя красоту природы в произведениях искусства; и тогда он проникнется более глубоким интересом к этим шедеврам и получит соответствующее удовольствие. Из этих исследований он научится уважать художников и восхищаться народом, который их произвел, ибо «искусство — зеркало цивилизации народа.»

Я говорил только о цветочных орнаментах, хотя высшим орнаментом является человеческая фигура, а после нее — формы животных. Однако строгость необходимых для того, чтобы стать рисовальщиком фигур, занятий, требующих знания скелета и мышц, к сожалению, отпугивает любителей, а нередко и орнаменталистов, от изучения рисования фигур, в результате чего их работы не достигают совершенства греков и итальянцев, которые были прежде всего рисовальщиками фигур. Любители тоже могут оказать большую помощь искусству, поскольку, как правило, совершенство достигается только тогда, когда есть много образованных ценителей, которые могут оценить прекрасное творение и вознаградить художника своим разумным восхищением.

В течение двадцати лет я указывал, что природа дарит человечеству свои красоты бесплатно для его утешения и удовольствия; однако, возможно, следующие слова Эмиля де Лавелея из его книги «Роскошь» будут иметь большее значение:

«Не мог бы простой человек, на котором лежит тяжелое бремя материальных забот, найти лучшее облегчение своего тяжелого положения, если бы его глаза были открыты для того, что Леонардо да Винчи называет *la bellezza del mondo* — «прекрасные вещи земли»? Пиндар говорит: «В тот день, когда родосцы воздвигнут алтарь Минерве, на остров прольется дождь из золота». Золотой дождь, который проливается на любой народ, когда поощряются литература и изящные искусства... — это ливень чистых и бескорыстных наслаждений».

Мне хочется сказать несколько слов о перспективах декоративно-прикладного искусства. Ничто в этом мире не дается даром, но хотя мы все должны жить, те, кто посвятил свою жизнь созданию прекрасного, больше ценят радость, которую они дарят, и восхищение, которое они вызывают, чем просто денежное вознаграждение. Ни одно искусство не будет процветать, если не будет образованных и восторженных поклонников его шедевров. Художник никогда не посвятит свой талант искусству и не будет подвергаться непрекращающемуся труду, необходимому для создания красоты, если он не будет вознагражден похвалой настоящих ценителей. Боюсь, что мы пока не можем похвастаться, как греки, «что мы любим прекрасное», но пока мы не полюбим его, мы вряд ли сможем соперничать с теми, кто его любил.

Перед нами лежит все декоративное искусство мира, и невозможно поверить, что художники не создадут чего-то нового и прекрасного на основе всех своих знаний, если у людей будет страстное желание этого. Этого никогда не произойдет, пока публика довольствуется перефразировками умершего искусства или просто просит набор несочетаемых обрывков. Нам нужна новизна, потому что это поколение не унаследовало точные вкусы прошлых дней, даже вкусы своих непосредственных предшественников, и именно это поколение хочет быть очарованным: правда, оно получает новизну, но оно должно хотеть красивую новизну, а не то, что банально или уродливо. Новизна в искусстве — это не абсолютное отличие от того, что было раньше, потому что это обязательно будет плохо, а только то отличие и то улучшение, которое одно образованное поколение может дать превосходству прошлого, на котором оно строится. Поэтому студенту, который родился художником и надеется создать новую красоту, необходимо погрузиться в красоту природы и искусства. Для достижения этой цели необходимо глубокое изучение природы и шедевров искусства прошлого, поскольку, как сказал сэр Джошуа Рейнольдс, «изобретательность — одна из величайших черт гения, ... и именно благодаря знакомству с

изобретениями других мы учимся изобретать»; в то же время для выражения наших знаний и изобретений необходимы замечательные навыки рисования.

У нас есть новый вид орнамента, который состоит в скручивании или расположении определенных растений в нужной форме, чтобы они подходили к своему месту. Большая часть этой работы является вялой или натянутой, и часто упускает высшую красоту используемых растений, но даже когда красота растения не упускается, орнамент бесконечно уступает высшим достижениям искусства прошлого, в котором художник впитал в себя изящество роста цветов и правильно применил его. Высший орнамент, благодаря своей абстрактности, тесно связан с архитектурным искусством, а все его высшие достижения связаны с архитектурой; следовательно, между украшением и каркасом должна быть гармония. Естественная листва, расположенная на геометрической основе, плохо контрастирует с благородной архитектурой.

Все декоративные искусства, которые не являются реалистичными имитациями, должны основываться на прецедентном искусстве. У нас есть только одна полная система декоративного искусства, которая приняла совершенно новое направление помимо готики и гармонирует с ее архитектурой — сарацинская, и это искусство не соответствует нашему вкусу, чувствам или желаниям. Готическое декоративное искусство в основном слишком варварское или слишком реалистичное, чтобы нам подходить, за исключением случаев, когда оно заимствовано из римских, византийских или сарацинских источников; на самом деле, у нас нет ничего, кроме римского, византийского и искусства эпохи Возрождения, на которое мы можем опираться в вопросах орнамента; из греческого декоративного искусства у нас есть некоторые резные изделия из камня, литые изделия из металла, роспись на вазах, резьба и следы живописи. От светского византийского искусства осталось очень мало, хотя вряд ли оно существенно отличалось от церковного искусства того периода; это было римское искусство, измененное новой религией и греческим и восточным вкусом, в котором святые и мученики с их атрибутами или символами заняли место античных богов и богинь; в то время как Ренессанс был попыткой возрождения римского искусства.

Мы не можем рассчитывать сразу сравниться с шедеврами греческого, римского или ренессансного искусства; у нас нет ни векового опыта, ни культурной публики. Однако каждый художник, используя вышеупомянутые средства, может быть уверен, что он овладел основами своего искусства, и он может быть искренним; он может дать нам ту красоту природы, которая покорила его и была преобразована в орнамент благодаря его уму; такой орнамент обязательно найдет себе поклонников, и я думаю, что могу сказать, что постепенно формируется достаточно культурная публика, способная оценить настоящее искусство. Высшее искусство — это, несомненно, то, которое является самым простым и совершенным, которое передает опыт и мастерство всей жизни с помощью нескольких линий или штрихов; и это искусство больше рассчитано на то, чтобы покорить лучший вкус современности, чем сложное или замысловатое. Однако даже сейчас будет достаточно признание творчества любого талантливого художника, который искренен, пусть его гений ведет его куда угодно. Есть также утешение для каждого истинного художника, чьи работы остаются: если сейчас его работы оценивают немногие, то в будущем их может быть больше — судьи, которые, глядя на его работы, скажут: «Это работы истинного художника», и он может доставить удовольствие тысячам еще нерожденных людей и привлечь внимание в последующих веках к тем красотах природы, которые были упущены из виду.

Теперь я вернусь к книге и ограничусь замечаниями, которые, как я надеюсь, могут быть полезны тем, кто ее изучает. Студент, когда он изучил и понял законы, должен наблюдать за растущими растениями и замечать, что каждое растение иллюстрирует некоторые, а чаще всего многие из этих законов; и когда он четко их различает, он должен изучить лучшие украшения античности и Возрождения и убедиться, что законы, заложенные в конкретном примере, который он изучает, были соблюдены. Сделав это, он должен отметить любое отклонение от законов и

постараться понять причину этого. Чтобы обеспечить желаемый эффект, великие художники иногда игнорируют обычные законы.

Ему следует учитывать, что главная цель каждого растения — жить и размножаться: для жизни ему нужны воздух, влага, питание и, в основном, солнечный свет, и оно должно бороться за эти необходимые вещи среди множества конкурентов. В этой борьбе растение часто остается низкорослым или деформированным, а еще чаще некоторые его части деформируются; его цветы должны привлекать насекомых своим цветом или запахом и соблазнять их медом, который они выделяют для оплодотворения; поэтому красота, за исключением цвета цветов, для растения является второстепенным фактором.

В орнаменте, напротив, красота является единственным фактором, за исключением, возможно, мнемонического и символического орнамента; и они должны обладать красотой, иначе они перестают быть орнаментом.

Узор также должен быть изображен на каком-либо материале или вырезан в нем; он должен соответствовать форме объекта, зависеть от качества материала и от назначения объекта — *например*, лист может быть вырезан из определенных пород дерева, почти такой же тонкий, как настоящий лист, но тогда его необходимо хранить в стеклянном футляре. Такой тонкости невозможно добиться, если лист вырезан из камня; поэтому художник должен понять, какую красоту он может извлечь из выбранного им растения или из цветочного роста в целом, чтобы его можно было вырезать. Он должен во всех случаях знать, что его дизайн может быть выражен в используемом материале, что он будет украшать объект, не будет легко разрушаться и не будет мешать использованию объекта. Если ему это удастся, его мастерство, вкус и суждение будут вызывать восхищение. Эту необходимую абстракцию мы, к сожалению, называем *условностью*, и когда она создает хорошее украшение и показывает характерную красоту и силу формы растения, она является высшего рода; это можно найти в лучших греческих, римских и ренессансных украшениях, в то время как грубая и неуклюжая имитация природы, лишенная всей красоты, является низшим видом условности.

Любые дешевые спекулятивные дома, на которых есть резьба, дают достаточно иллюстраций современной конвенции в ее худшей форме.

Готический орнамент был совершенно новым; как только архитекторы, резчики, каменщики, плотники и другие обнаружили, что они превзошли старый мир в строительном мастерстве, они стали смотреть свысока на все искусства старого мира и не хотели быть им обязанными. Они были полны решимости начать все сначала; у них были люди, животные, деревья, растения и цветы, как и у римлян и византийцев; почему бы им не создавать такие же хорошие статуи и орнаменты? В пользу этого утверждения можно сказать многое, ведь каждый человек хочет видеть свой дом, ратушу и церковь украшенными цветами и растениями, которые он знает и любит, а не условными растениями других стран, которые он не знает или на которые он уже нагляделся досыта. Но одно дело — иметь желание, и другое — быть способным воплотить растения, листья и цветы в высоком искусстве. Ранние готические скульпторы придавали своим резным растениям определенную четкость, а в некоторых случаях даже монументальность, и иногда им удавалось добиться того загадочного вида бесконечной сложности, который встречается в природе, и они обладали удивительной изобретательностью. Скульпторы, работавшие на месте и имевшие возможность видеть каждую фигуру и каждый элемент орнамента на своем месте, никогда не упускали из виду их эффект. Все их орнаменты отвечали своей главной цели — создавать разбитую массу света и тени, контрастирующую с гладкими поверхностями, лепниной или колоннами, при этом большая их часть была энергичной; но часть ранней готической листвы не имеет изящества, часто лишена цветочного характера и может быть принята за мотки веревки на кусках дров или изъеденные червями парики. Первые проявления Ренессанса привнесли в архитектуру сладость пропорций и изящество цветочных орнаментов, что является наиболее поразительным.

Хороший традиционный орнамент имеет такие неоценимые преимущества, что на протяжении веков он обрабатывался умелыми мастерами, так что его недостатки были исправлены, к нему были добавлены новые изящные элементы, и он был приспособлен для правильного заполнения необходимых форм. С самого начала художник, должно быть, заметил особую красоту и уместность выбранного им растения, а орнамент, должно быть, обладал какими-то поразительными качествами, которые сделали его популярным; иначе зачем бы его предпочитали и продолжали использовать, когда столько других растений обладали большой красотой? Однако есть некоторые орнаменты, которые, однажды достигнув совершенства, кажутся неспособными к дальнейшему улучшению. В качестве примера можно привести яйцо и язык. С момента совершенствования греческой архитектуры они никогда не улучшались, и не было найдено ни одной хорошей замены для них. Грубая карикатура на них до сих пор остается самым популярным орнаментом овалов. Римляне преобразовали их в цветочную форму в храме Юпитера Тонана, но без особого успеха.

Греческая жимолость и акантус являются наиболее яркими примерами хорошего традиционного орнамента. Возьмем сначала акантус: он был создан греками, продолжен римлянами, использовался византийцами с другим характером, затем был принят художниками эпохи Возрождения, а в наши дни Альфред Стивенс подошел к нему совершенно по-новому. Стивенс придал листьям акантуса особый пластический характер в памятнике Веллингтону. Форма акантуса, используемая в коринфской капители, была доведена до такой совершенства, что улучшение старых линий едва ли возможно, хотя могут быть изобретены новые цветочные капители. Каждая часть листа, вплоть до его рельефных элементов, была доведена до совершенства в соответствии с тем назначением, которое римляне для него предусмотрели, хотя, как и во всех человеческих изобретениях, для достижения этой цели пришлось чем-то пожертвовать. Греческая капитель была довольно несовершенна в плане очертаний, но обладала изысканной цветочной грацией, и эта грация () была принесена в жертву римлянами ради достижения четкости, силы и достоинства; эти качества были особенно необходимы при использовании в колоссальных памятниках. Даже в меньших масштабах мы можем увидеть преимущества этого изменения. В некоторых византийских зданиях старые греческие и римские коринфские колонны использовались вместе. В качестве отдельного орнамента греческая капитель значительно предпочтительнее, но когда обе капители рассматриваются вместе как части здания, римская капитель выглядит четкой, отчетливой и величественной, в то время как греческая представляет собой спутанную массу.

В своих колоссальных капителях римляне в основном заменяли натуральный раффл оливковым листом и использовали только четыре или пять в каждом листочке; хотя иногда использовались дубовый лист, петрушка и эндивий. Каждый раффл оливкового листа выдолблен по кривой без ребер, единственными линиями являются те, которые образованы краями углублений, и каждый листок также выдолблен, как ракушка. В лучших образцах верхние края каждого листочка в основном не перекрывают верхний листочек или перекрывают его; в первом случае они поднимаются за счет тени сзади, во втором случае края раффлов ярко выделяются на фоне полумрака верхних листочков, а также поднимаются за счет тени на их кончиках. Верхняя часть целого листа закручивается, и таким образом отбрасывает тень на часть ниже, поэтому возникает контраст между массами света, градиентной тенью и градиентной тенью. Задняя часть листа использовалась для получения широкого стебля, и этот стебель сужается вверх, в то время как трубки, которые выходят из глазков между листочками, сужаются вниз, почти параллельны стеблю и глубоко подрезаны, что делает весь лист четким и энергичным ([рис. 110](#)). Если сравнить примеры, сразу становится видно превосходство параллельных трубок над теми, которые входят в стебель. Нижние листья прорезаны горизонтально посередине и спускаются прямо к горловине, что придает капителю гораздо большую энергичность, чем когда колокол поворачивается внутрь над горловиной.

Студенту будет полезно тщательно нарисовать хороший образец, затем смоделировать его, а затем вырезать, поскольку именно от этого типа произошли большинство хороших цветочных капителей. Акантус и другие цветочные орнаменты, использованные итальянскими художниками эпохи Возрождения, заслуживают не меньшего внимания, чем римские; хотя их орнаменты не были столь же грандиозными, они были выполнены превосходными скульпторами, которые изучали орнаменты и обладали более тонким художественным чутьем, чем римляне, помимо того, что имели лучшие римские образцы для своих моделей. Итальянские художники также любили человеческую фигуру почти так же, как греки, и вводили ее везде, где это было уместно.

Есть, пожалуй, только один другой орнамент, заслуживающий самого глубокого изучения, — это лучевой орнамент греков, известный как греческая жимолость. Этот орнамент полон тонких приемов: в элегантная грация его форм, пропорциональность масс, равномерное распределение и создание различных кривых подчеркивают ценность друг друга. Часто также присутствует намек на горизонтальность или вертикальность, что придает композиции наивысшую ценность; все это свидетельствует о глубоком знании природы, которым обладали греческие художники. Многие из греческих бегущих узоров являются одновременно оригинальными и эффективными, и в некоторых из них явно избегается тангенциальное соединение, чтобы привлечь внимание к орнаменту. Греки также превосходили других в умении использовать сдержанность и ценность простоты. Когда скульптор вырезал свой орнамент на архитектурном памятнике, он как будто говорил: «Лучше этого, если сможете!».

Византийцы понимали ценность грации, и когда они полностью украшали профиль, они делали некоторые части рельефными, некоторые — низкорельефными, а другие — гравированными или утопленными. Сарацины научились этому искусству у них и усовершенствовали его настолько, что общий эффект их лучших работ напоминает греческое искусство; на должном расстоянии второстепенный орнамент выглядит как простое различие в текстуре.

Сарацинский орнамент представляет собой единственный пример полного цветочного узора без изображений людей или животных; и хотя он склонен к монотонности, а геометрические формы слишком доминируют, он, когда окрашен и позолочен, спасается от монотонности благодаря волшебному изменению узоров при смене положения зрителя. Этот эффект достигается за счет незначительных различий в уровне плоскостей орнамента и позолоты. Однако его цветочные формы, как правило, грубые и бедные, лишенные изысканной грации.

Есть несколько моментов, не затронутых в книге, о которых, возможно, стоит упомянуть. Один из них — прием, который, как я полагаю, использовался только византийцами, *а именно* выпуклое оформление орнамента для отражения света. Константин Великий, когда строил церковь Гроба Господня в Иерусалиме, велел сделать капители колонн святилища из серебра, и, несомненно, серебряники при их изготовлении выбрали несколько выпуклостей, чтобы улавливать свет. Этот прием был подхвачен скульпторами собора Святой Софии в Константинополе и использован в мраморных капителях его колонн и пилястр (рис. А и В).

Я также хотел бы обратить внимание на другой византийский прием, который очаровал г-на Раскина в соборе Святого Марка — листья капителей, задеваемые ветром и развеваемые в стороны. Капители с подобным приемом существовали в соборе Святой Софии в Салониках, некоторые из которых были частично обожжены во время недавнего пожара. Уместность использования такого мотива в традиционных каменных орнаментах несущих элементов может вызывать сомнения, но мы не можем не восхищаться наблюдательностью и гением скульптора; кроме того, есть много возможностей использовать такой мотив, когда орнамент не находится на несущем элементе. Я указываю на это, чтобы показать, какие новые ресурсы для орнаменталиста можно найти в природе, если он обладает наблюдательностью и талантом к творчеству.

Есть случаи, когда архитектурные элементы необходимо уменьшить и в то же время подчеркнуть. Лучшего примера этого нельзя найти, чем в храме кариатид, примыкающем к

Эрехтеону. Его антаблемент находился ниже главного, поэтому должен был быть меньше, но при этом должен был выглядеть важным.



Рис. А и В. Византийские капители из собора Святой Софии в Константинополе, демонстрирующие выпуклость орнамента.

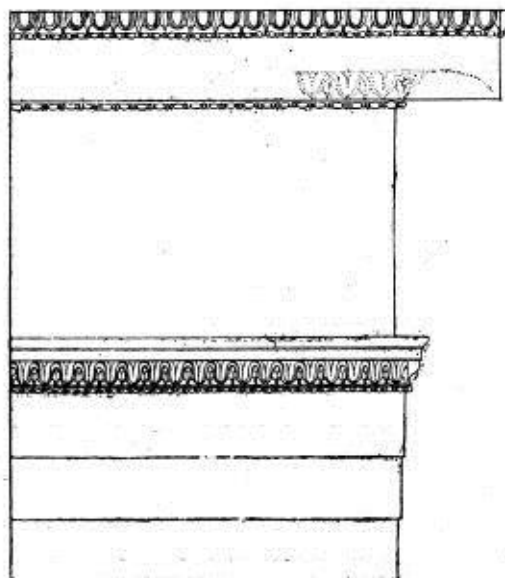


Рис. С. — Антаблемент Эрехтеона.

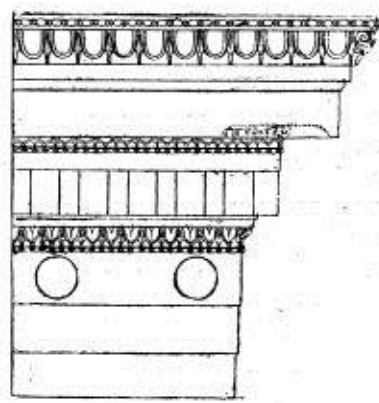


Рис. D. — Антаблемент кариатидного портика Эрехтеона.

и достаточно тяжелым для фигур. В результате весь фриз, за исключением покрытия, был опущен, верхняя часть архитрава была украшена круглыми дисками, а между покрытием архитрава и фризом была введена глубокая зубчатая полоса. В основном благодаря этим средствам был достигнут нужный эффект (рис. [C](#) и [D](#)).

Иногда орнамент необходимо повторить в композиции меньшего масштаба, и это следует делать не просто путем уменьшения масштаба, чтобы получить уменьшенную копию, а путем сохранения общей формы орнамента с меньшим количеством деталей. Несколько примеров можно найти в книге М. Майе «[\[1\]](#)» (Архитектурные орнаменты). Иногда встречаются примеры повторения одного и того же мотива на одной высоте и с меньшей шириной. Пример можно увидеть под двойными и одинарными окнами отеля на улице Дальбар в Тулузе^{[\[2\]](#)} (рис. [E](#)).



Рис. E. — Уменьшение аналогичного орнамента в разных пространствах.

О материалах можно сказать многое, но я ограничусь несколькими замечаниями. При создании проекта следует уделять должное внимание используемым материалам, чтобы естественные орнаменты одного материала не наносились на другой; керамика изготавливается на гончарном круге и подходит для росписи, а полые металлические сосуды украшаются рельефными узорами, но довольно часто можно увидеть керамику с рельефными узорами, которые, правда, можно нанести с помощью литья или инкрустации, но такой вид орнамента всегда выглядит неуместно. Камень обычно имеет большие размеры, а дерево — небольшие, однако на фасаде каменного здания с арочными проемами деревянная дверная коробка часто выполняется в виде продолжения каменного импоста, хотя лепнина деревянных изделий должна быть более тонкой, а орнамент — другим.

Хотя молодой студент должен ограничивать свое внимание лучшими стилями, продвинутый студент должен иметь некоторое представление обо всех традиционных орнаментах, даже о стилях Людовика XIV и XV, представляющих собой прививку китайских и японских орнаментов к современной классике, поскольку они являются единственными современными стилями, за исключением раннего Возрождения, которые обладают полной единством. Один и тот же стиль проходит через все здание, вплоть до дверной фурнитуры и дамаста стульев; обработка тоже часто восхитительна, и примеры полны подсказок для продвинутого студента, который вряд ли заразится стилем рококо.

Я много говорил о резьбе по нескольким причинам: это самый долговечный вид декоративной работы и, как правило, самый важный; она достигает наибольшего совершенства, когда выполняется в мраморе, и вся архитектурная декоративная отделка в конечном итоге попадает в руки скульптора, поскольку он посвятил свою жизнь ее изучению. Могу добавить, что французские архитекторы считают это слабым местом английской архитектуры.

Молодому студенту я могу сказать, что он никогда не станет художником, пока не освоит основные принципы своего искусства; и что ничто не может заслуживать названия орнамента, если оно не является одновременно уместным и красивым и не было создано из природы умом человека. Я бы хотел сказать молодому художнику, что флора мира не ограничивается лотосом, жимолостью и акантусом; что если случайность и определила первоначальный выбор этих растений, то именно бесконечные усилия, приложенные к их обработке, обеспечили их сохранение. Есть еще тысячи красот, которые можно извлечь из растений и цветов, которые сейчас остаются за пределами сферы искусства. Пусть студент помнит, что знание, мастерство, правда и искренность — это главные пути к настоящему успеху, а настоящий успех — это создание красоты, которая покорила или покорит человечество.

Г. Эйтчисон.

ПРИНЦИПЫ ОРНАМЕНТА

ГЛАВА I

ОРНАМЕНТ — это правильное украшение предмета или поверхности такими формами или формами и цветами, которые придают украшенному предмету новую красоту, строго сохраняя его форму и характер. Функция орнамента — *подчеркивать* формы украшаемого предмета, а не *скрывать* их. Украшение не обязательно является орнаментом; например, прекрасные ветви растений с птицами и родственными мотивами, нарисованные на японской керамике, можно назвать красивым украшением, но в нашем понимании этого слова их нельзя назвать орнаментом; ведь каким бы реалистичным ни был орнамент, он должен показывать, что прошел через ум человека и был им обработан. Такой вид декора может быть буквальной копией природы и не подчеркивает границы украшенной поверхности, а также не гармонирует с ними. Он обладает собственной изысканной красотой, поскольку рисунок, цвет и стиль исполнения хороши. За исключением ажурных узоров и ромбов (), настоящий орнамент в японском искусстве встречается редко. [Рис. 1](#) — японский декор на продолговатой поверхности. Такой рисунок красивый, но его трудно назвать орнаментом. Чтобы дать ему такое название, с ним нужно что-то сделать.



Рис. 1. — Японский орнамент.



Рис. 2. — Измененный японский орнамент.

Чтобы создать орнаментальный рисунок, элементы декоративной композиции должны быть расположены и упорядочены; повторение и симметрия могут не требоваться, но *равномерное распределение, порядок и баланс* являются обязательными. В целом орнамент не должен выглядеть случайным, а должен быть специально разработан для данного объекта, в то время как орнамент № 1 мог быть создан на основе тени, падающей на окно. Эскиз на [рис. 2](#) — это попытка проиллюстрировать наше представление об орнаменте с помощью равномерно распределенных элементов из [рис. 1](#), с учетом границ панели.

Прикладной орнамент — это орнамент, специально разработанный и приспособленный для того места, которое он занимает.

Независимые орнаменты — это такие вещи, как щиты, этикетки, медальоны и т. д., с рамками или без них; патера, гирлянды и другие отдельно стоящие декоративные объекты, которые могут быть прикреплены к поверхности и использоваться отдельно или в сочетании с прикладным орнаментом ([рис. 133](#)).

Можно привести множество примеров *неуместных* орнаментов. Как правило, любой орнамент, который не подходит к украшаемой поверхности или имеет неправильную конструкцию, можно назвать неуместным. Например, если вертикальные панели и пилястры были украшены

орнаментом, идущим по косым линиям, или с ярко выраженной серией горизонтальных полос; или если узор ковра был разработан так, чтобы идти в одном конкретном направлении; или, с архитектурной точки зрения, если в украшении использовались колонны, не поддерживающие ничего; если консоли или кронштейны были перевернуты; или если изогнутые молдинги были украшены фрезами; или панели были перегружены молдингами; если формы, органические или иные, использовались вместе, но не соответствовали друг другу по масштабу; или вещи были сделаны так, чтобы имитировать то, чем они не являются; или было большое избыточное богатство; каждый из этих примеров можно считать неуместным орнаментом.

Методы выражения. Орнамент выражается тремя различными способами: во-первых, с помощью чистого контура, как нарисованного точкой; во-вторых, с добавлением ширины, с помощью плоских оттенков, как при рисовании кистью, или с помощью затенения, штриховки, точечного нанесения или пунктировки; в-третьих, с помощью рельефа или углубления, как в моделировании и скульптуре. Эти три раздела можно подразделить, но все подразделения являются лишь разновидностями или комбинациями первых трех родов. Рельефный моделированный или пробитый орнамент не имеет других контуров, кроме тех, которые дают свет и тень; но он также может быть окрашен, *т. е.* в два оттенка — один для орнамента и один для фона, или с формами и фоном, «выделенными» в различных цветах. Затененный или окрашенный орнамент на плоской поверхности является имитацией рельефной работы, о чем будет сказано позже.

Узор, выраженный в контурах.—Все ранние декоративные работы человечества, как доисторические гравюры на кости и керамике, линейный декор на ассирийских цилиндрах, бронзовых блюдах и табличках, так и инкрустации на греческих, этрусских и римских цистах, ручных зеркалах и вазах относятся к этой категории; а также сграффито, когда оно выражается контуром, вырезанным в штукатурке, под которой видна штукатурка другого цвета.

Орнамент, выраженный плоскими оттенками, монохромный или цветной, без растушевки и без теней, является распространенным методом орнаментирования. К этой категории относятся роспись на плоской поверхности, как полихромная, так и «гризайль»; инкрустация по дереву, называемая паркетом, когда используется для полов, и маркетри, когда используется для других целей; инкрустация по мрамору, камню, плитке и штукатурке, мозаика, мозаичные, сектильные и александрийские полы; дамаская работа по металлу; некоторые виды эмали, лакированные изделия и расписная керамика; тканые, вышитые, печатные и трафаретные изделия, включая масляную ткань; эмалированное стекло; и некоторые виды сграффито. Удобно отнести к этой категории некоторые виды рельефных работ небольшой толщины или с небольшим рельефом (), такие как кружево, аппликации из бумаги, тканей, бархата и т. д., а также изделия из тонкой филигрании и проволоки. Инкрустация под названием «тарсия» широко использовалась итальянцами в украшении соборов и церквей, а также в отделке и мебели; в соборных скамьях и отделке ризниц самшит обычно инкрустировался в орех, но для домашней мебели и отделки в основном использовались эбеновое дерево и слоновая кость, а иногда применялись и многие другие материалы. Черепаховый панцирь, золото, серебро, слоновая кость, перламутр и разноцветные породы дерева широко используются для тех же целей восточными народами и другими. Вид инкрустации, состоящий из белой и окрашенной слоновой кости, черного дерева и серебра в геометрических узорах, широко используется индийскими краснодеревщиками — наши изделия из Танбриджа, по-видимому, являются его имитацией.

Плоские оттенки, обогащенные контурами, иногда использовались в греческих вазах и часто используются в инкрустации и дамаской работе; очень красивые примеры можно найти в старинных китайских лаковых изделиях, инкрустированных фигурами и пейзажами из черного перламутра, с очерченными контурами черт лица и т. д.

Рельефная работа. — Обычная лепная и резной работа, как рельефная, так и углубленная, слишком хорошо известна, чтобы нуждаться в описании; но под этим заголовком включены прорезанные, открытые и точеные работы, а также такие сложные работы, которые могут быть прорезанными, точеными и резными или вырезанными.

Цветная рельефная работа. — Все египетские, греческие и средневековые барельефы, а также некоторые, если не все, их скульптуры в полном объеме были окрашены, но когда фигуры были из белого мрамора, цвет обычно ограничивался кожей, глазами и волосами, а также полосками или узорами на одежде. На одном из белых мраморных саркофагов из Сидона, который сейчас находится в музее в Константинополе, фигуры в половину натуральной величины оставлены полностью белыми, а более мелкие фигуры полностью окрашены и позолочены, как терракотовые фигуры из Танагры, а часть орнамента белая на пурпурном фоне. Все итальянские барельефы эпохи Возрождения, выполненные в технике «*gesso duro*», были полностью окрашены.

В греческих храмах резные орнаменты были раскрашены, включая триглифы, а части орнаментов часто были позолочены, нерезанные лепнины также были в основном раскрашены. На некоторых эмалированных керамических изделиях с рельефом фигуры или орнаменты были оставлены белыми на цветном фоне, или драпировка фигур и орнаменты были раскрашены, как на некоторых изделиях Della Robbia. Вся римская рельефная штукатурка была окрашена и позолочена. Многие рельефные работы из бронзы и драгоценных металлов были окрашены с помощью эмали или сплавов в металле; цветная мозаика использовалась для облицовки колонн, а некоторые мозаики и *pietra dura* выполнены в рельефе, как и работы из лака и слоновой кости, инкрустированные драгоценными камнями, перламутром и слоновой костью; все мавританские и некоторые сарацинские рельефные гипсовые изделия, а также, вероятно, резные изделия из камня, были окрашены и позолочены; некоторые бирманские рельефные гипсовые изделия позолочены и инкрустированы цветным стеклом, а на некоторых изделиях были рельефные орнаменты, образованные путем набивки ватой нанесенных элементов, которые иногда были вышиты.

Затененный или раскрашенный орнамент на плоской поверхности в имитации рельефной работы. — Это, вероятно, самый большой класс, который включает гравировку, затененный орнамент в технике «*»* (светотень), а также затененный и раскрашенный орнамент с отбрасываемыми тенями или без них; в него входят китайские, персидские, средневековые и ренессансные полупрозрачные эмали, нанесенные на углубленную (инталия) работу, а также эмали художников; Работы Буле, которые состоят из латуни, олова или оловянного сплава, инкрустированных в эбеновое дерево или черепаховый панцирь с гравировкой по металлу; инкрустации по дереву в виде затененных натуральных цветов, пейзажей, архитектурных видов и фигурных сюжетов; затененные орнаменты на тканых или печатных материалах и вышивке; а также затененная роспись на фарфоре и стекле и в арабесках. То, что мы сейчас называем арабесками, было перефразировкой римского живописного декора, о котором нам так много известно благодаря Помпеям. Эти украшения состояли из фантастических зданий, перемежающихся с фигурами, животными, пейзажами и листвой. Открытие этого вида живописи в термах Тита ([\[3\]](#)) в Риме побудило Рафаэля принять его и усовершенствовать. [\[4\]](#)Кульминацией арабесковой живописи стало украшение лоджий Ватикана Рафаэлем и его учеником Джованни Рекаматоре, более известным как Джованни да Удине. Мусульмане, от которых произошло это название, в основном избегали изображений людей и животных даже в своих светских зданиях или мебели, опасаясь, что изображение живых существ может привести их к идолопоклонству; поэтому пространства заполнялись сложными геометрическими узорами и грубой листвой.

ГЛАВА II

Следующее разделение составляют *элементарные формы*, используемые в орнаменте. Предполагается, что пространство, которое мы должны украсить, уже задано; например, потолок, стена, фриз, панель или ковер. Границы — это окружающие линии нашего пространства или поля, которое может быть подразделено. Это подразделение называется *разметкой*. Теперь нам нужно подумать о формах и характере орнамента, который мы предлагаем использовать.

Теперь целесообразно привести иллюстрации различных элементарных форм, используемых в орнаменте. Поскольку линии, прямые или изогнутые, являются основой всего орнамента, мы начнем с прямой линии. Трудно переоценить значение прямой линии в орнаменте. Качества стабильности, прочности и покоя, придаваемые вертикальными и горизонтальными линиями, хорошо иллюстрируются лепниной вокруг прямолинейных панелей, карнизами и пилястрами, а также орнаментами с каннелюрами и желобками. Все орнаменты состоят из прямых линий. Иллюстрации с [рис. 3](#) по [рис. 23](#) являются образцами орнаментов с прямыми линиями. Взяв полосу или две горизонтальные параллельные линии на [рис. 3](#) и отметив равноудаленные точки на верхней и нижней линии, только чередуя их, и проведя вертикальные линии от этих точек, мы получаем основу для большого класса орнаментов. Рис. 4, 6, 7 и 8 показывают дальнейшее развитие орнамента. Рис. 5 и [18](#) показывают элементы некоторых сарацинских или мавританских орнаментов, развитие которых показано на рис. [11, 21](#) и [22](#). Рис. 6, 8, [12, 13](#) и [14](#)

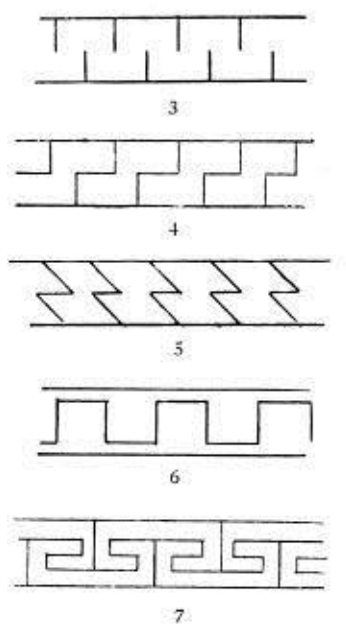


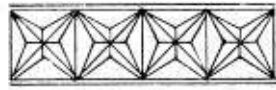
Рис. 3–7. — Прямолинейные орнаменты.

— греческие фреты; 7 и 20 — китайские. [Рис. 9](#) — готический орнамент в виде гвоздей; 10 — немецкого происхождения; 19 — японский узор в виде ключа; [рис. 23](#) — происходит от плетения камыша, лент, соломы или от кирпичной кладки в виде елочки и часто встречается в доисторических и византийских работах.

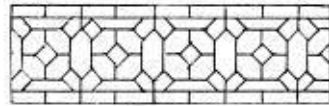
Узоры более подходят для плоских поверхностей, чем для вогнутых или выпуклых (); однако их можно использовать на слегка вогнутых поверхностях, таких как внутренние скосы тарелок или блюд; в этом случае их вертикальные линии будут хорошо сочетаться, расходясь от центра тарелки. Квадрат в квадрате, а также двойные и одинарные узоры, показанные на рис. [8](#) и [15](#), часто использовались



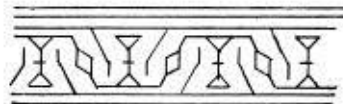
8



9



10



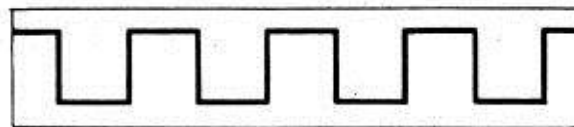
11

Рис. 8–11. — Прямолинейные орнаменты.

использовались греками, а ранее египтянами на потолках их гробниц ([рис. 16](#)), как по отдельности, так и в чередовании со спиральями и круглыми орнаментами. (См. [рис. 43](#).)

Зигзаг — еще одна прямая линия, широко используемая в качестве орнамента; египтяне и древние греки использовали ее как символ воды ([рис. 28, 165](#)).

Ромбы и бриллианты являются другими элементами прямолинейного орнамента и составляют основу многих повторяющихся узоров на тканых изделиях, обоях и плитке. Треугольники, квадраты, шестиугольники, восьмиугольники,



12



13

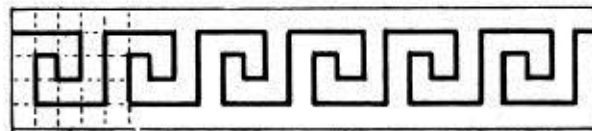
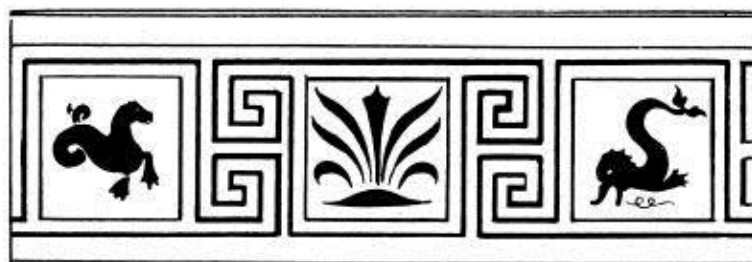


Рис. 12–14. Греческие орнаменты.



15

Рис. 15 — Фрет и бордюр панели, греческий.

и другие многоугольники также широко используются в качестве конструктивной основы при разработке узоров.

После прямой линии, изогнутая линия является другим элементом орнамента. Это превосходный тип изящества и «линия красоты». Будь то контур облака, волны или округлые очертания человеческой фигуры, глаз наслаждается

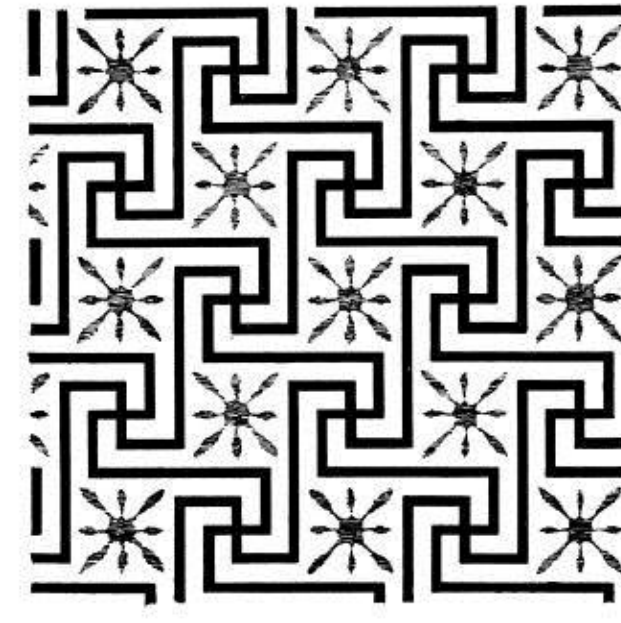


Рис. 16. — Египетский фрет на потолке.

прослеживая плавную кривую. Замкнутые кривые встречаются в таких фигурах, как круг, эллипс, овал, восьмерка и весика писцис, или форма рыбы, причем последняя состоит из двух дуг круга с одинаковым радиусом, соприкасающихся друг с другом на противоположных концах. Парабола, гипербола и т. д. являются открытыми кривыми; такие фигуры, как меандр ([рис. 29](#)), спираль « » ([рис. 24](#)), завиток ([рис. 25](#)) и гирлянда или фестон ([рис. 27](#)), также являются открытыми кривыми. Когда гирлянда состоит из звеньев и висит как цепь между двумя точками, она называется цепной линией и практически идентична линиям гирлянд и петлям драпировки.

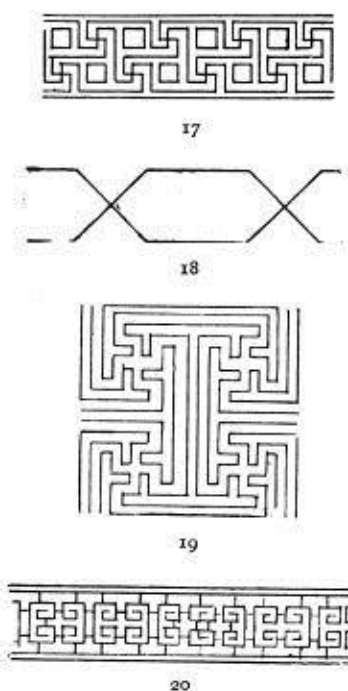


Рис. 17–20. Прямолинейные орнаменты

На иллюстрациях на [рис. 30](#) мы видим соприкасающиеся круги; это основа некоторых узоров и повторяющихся форм. Далее мы видим пересекающиеся круги. [Рис. 31](#) — узор, характерный для сарацинских, египетских и японских узоров. [Рис. 32](#) — бордюрный орнамент того же узора с центром.

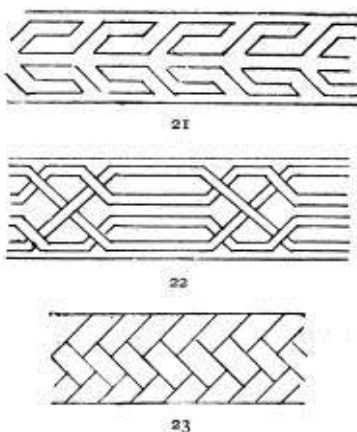


Рис. 21–23. — Прямолинейные орнаменты.

Эффектная дисковая кайма, подобная той, что изготавливают дикие племена из разрезанных ракушек, показана на [рис. 33](#), а ее развитие — на рис. 34, взятом



Рис. 24, 25. — Спираль и завиток.

из ассирийских тессер, небольших продолговатых кусочков камня или металла, на которых был вырезан узор, часто чередующийся с *гильоше* (рис. [37](#), [38](#), [39](#) и [40](#)). Гильоше было важным узором в ассирийском искусстве, в греческом лепном декоре и в их плоских росписях.

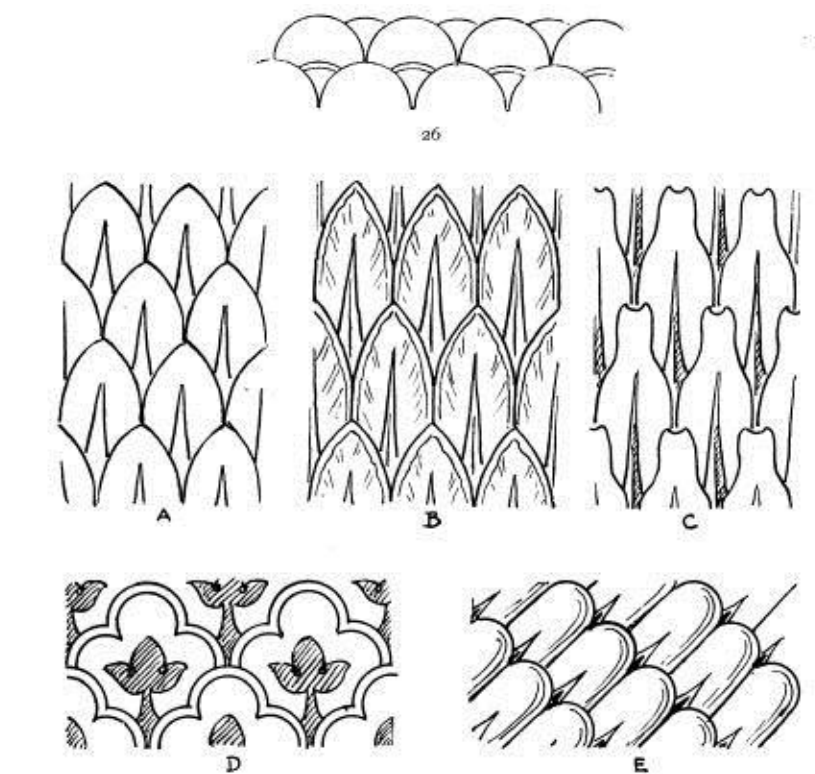


Рис. 26. А, В, С, D, Е.—Масштабная работа (с вкраплениями).



Рис. 27.—Гирлянда (контактная сеть).



Рис. 28.-Зигзагообразный. Рис. 29.-Меандр.

Инжир. [35](#) и [36](#) являются дополнительными примерами орнамента, полученного из круга и его сегментов; первым является готический цветок-шар. Вкрапленный или чешуйчатый орнамент широко использовался для отделки крыш, небольших колонн и круглых лепных украшений. Примеры приведены на [рис. 26](#), А, В и С.

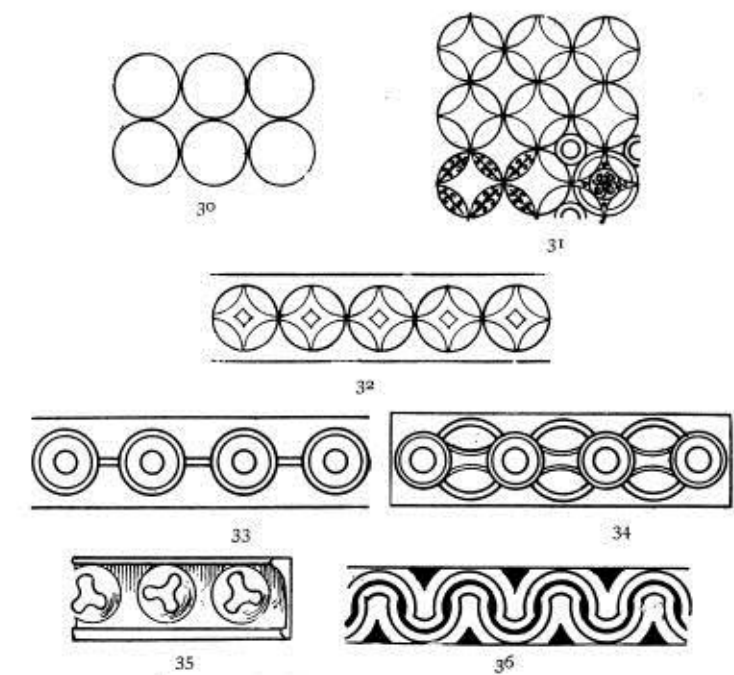


Рис. 30-36.—Орнаменты, в основном, в виде круга.

Теперь мы переходим от круга к спирали,^[5] от которой происходит большая часть орнаментальных форм.

На рис. 41 изображен египетский волновой свиток, а 42 - знакомая греческая волна. Рис. 43 взят с египетского потолка; все они содержат спираль в качестве своей главной характеристики. На рис. 44 показаны два пересекающихся меандра,

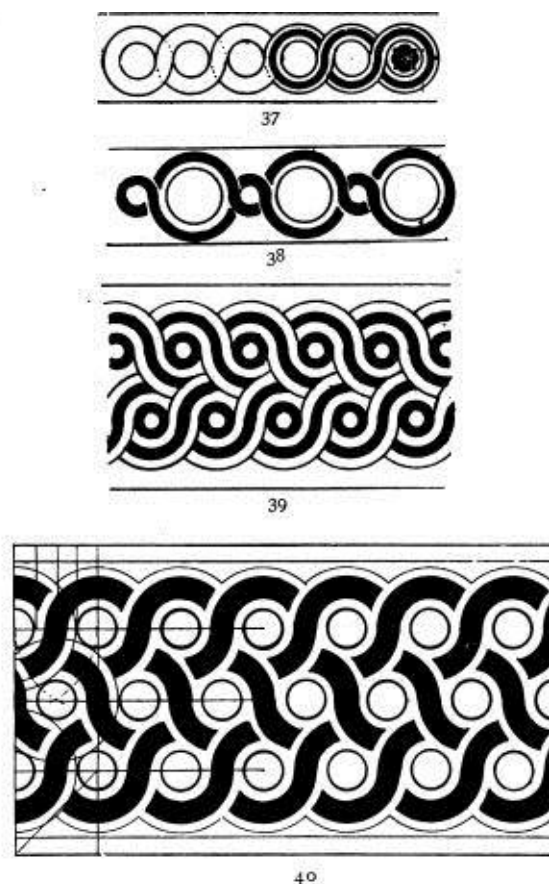


Рис. с 37 по 40.—Орнаменты, в основном, выполнены в виде круга.

47 - это завиток, пересеченный меандром, 46 - эксцентричный меандр, 45 - завиток или антиспираль прямой кишки, а 48 - двойная спираль украшения cavetto. [Рис. 70](#) - орнамент на греческой сума reversa или ogee, называемой французами *rais de cœur*; 71 - римская разновидность.

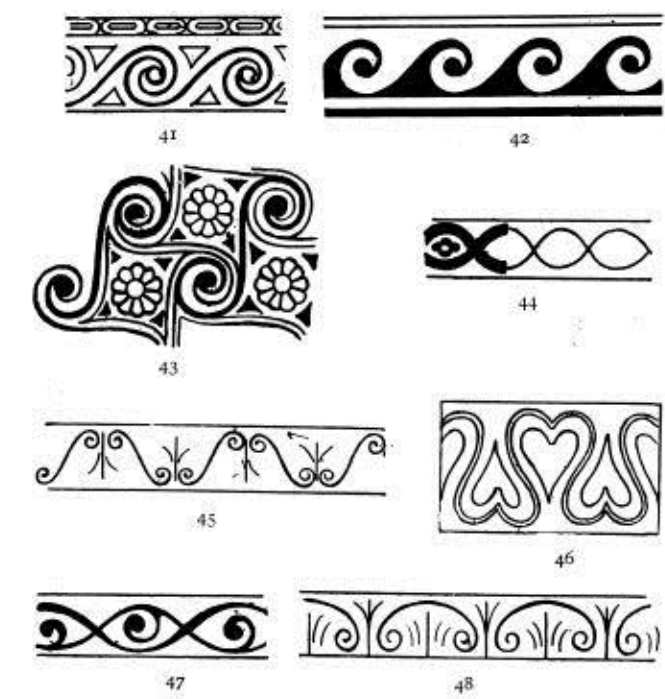


Рис. с 41 по 48.—Орнаменты, в основном основанные на спиральных изгибах.

На [рис. 50](#) показана анатомия или центральные линии чисто эстетического греческого узора, разработанного на [рис. 49](#). Рис. [51](#) и [52](#) являются дополнительными примерами. [Рис. 53](#) является одним из свитков, а на [рис. 54](#) показаны неправильные извивы и спирали, образующие подставку для треножника на крыше хорагического памятника Лисикрата.



Рис. с 49 по 52.—Греческие бордюры с ваз.



Рис. 53.— Спиральный орнамент на склоне крыши хорагического памятника Лисикрата.

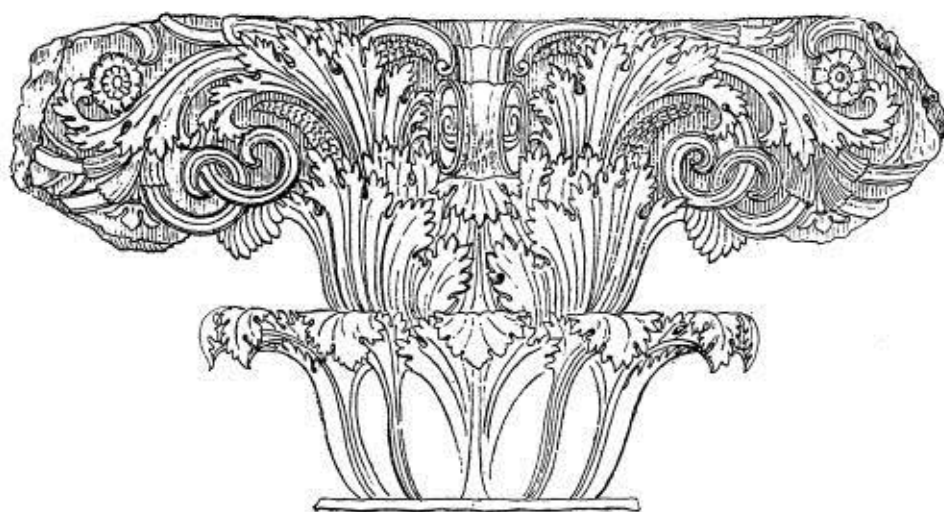


Рис. 54.— Часть треножной стойки на крыше памятника Лисикрату.

ГЛАВА III

ТЗаконь композии в орнаменте выводятся из природы, но мы должны искать их правильное применение в произведениях искусства.

Законь, которые могут быть выведены, бесчисленны, но основные из них могут быть приведены ниже:—

ГЕОМЕТРИЧЕСКАЯ КОМПОЗИЦИЯ, ПРОПОРЦИИ, СТАБИЛЬНОСТЬ, РЕРЕТITION, КОНТРАСТ, СИММЕТРИЯ, РАДИАЦИЯ, ТАНГЕНЦИАЛЬНОГО СОЕДИНЕНИЯ, УПОКОЙ, РАЗНООБРАЗИЕ, ПОДЧИНЕНИЯ, БАЛАНС, ЕДИНСТВО, СЕРИЮ, GROWTH, СУПЕРПОЗИЦИИ, ФИТНЕС. Некоторые из них являются предварительными законами; *например*, у нас не может быть орнамента без некоторого *геометрического расположения*, даже точки на линии должны располагаться на равных расстояниях или с повторяющимся элементом неправильности; и поскольку каждое растение и его часть расположены на геометрической основе, у нас не может быть хорошего цветочного орнамента без такого расположения. То же самое можно сказать и о создании более сложных схем орнамента, и, помимо этой основы, целый класс орнаментов зависит от геометрического расположения. Должна быть *гармоническая пропорция* между частями орнамента, а также между отделкой и основанием, чтобы сделать орнамент приятным; этот последний элемент пропорции обычно называется *равномерным распределением* и встречается во всех хороших работах; в то же время он допускает разнообразное обращение: в некоторых индийских, китайских и сарацинских орнаментах он мучительно однообразен, в то время как в хороших работах римского и ренессансного периода, несмотря на соблюдение закона, присутствует такое разнообразие и контраст, что это никогда не надоедает. Украшение, чтобы быть удовлетворительным, должно обладать *устойчивостью* и не выглядеть так, как будто оно вот-вот упадет. После этих предварительных замечаний *Повторение* можно рассматривать как первый закон; поскольку все, что повторяется, образует элементарный орнамент. *Контраст* идет следующим, поскольку простое чередование прямых и горизонтальных линий образует контрастный орнамент | - | - | - | *Симметрия*, возможно, идет следующим и представляет собой повторение любой формы вокруг ее оси; даже самое грубое пятно, удвоенное таким образом, создает орнамент. *Излучение* само по себе является основой многих украшений, и как только мы доходим до свитка, у нас должно получиться *тангенциальное соединение*, поскольку кривые с ломаной спинкой вряд ли можно назвать украшением. Далее следует *Покой*: любое украшение, которое, кажется, ползет, не радует, а огорчает. Продвигаясь вперед, мы хотим *Разнообразия* и *Подчиненности*. Несимметричный орнамент обычно требует *баланса*; *Единство* необходимо в любой сложной системе. *Серия* добавляет новый элемент путем повторения с заданными интервалами последовательности различных объектов или похожих объектов увеличивающегося или уменьшающегося размера. *Рост* дает нам один из самых энергичных и восхитительных элементов в природе, и *Наложение* можно рассматривать как последнее дополнение к украшению, созданному человеком; в то время как можно сказать, что *приспособленность* включает в себя все вышеперечисленное и многое другое.

Только что приведенные описания послужат для определения некоторых законов, но другие требуют дальнейшего пояснения.

Пропорция, под которой подразумевается “гармоничная пропорция”, применима также к архитектурным особенностям дизайна и незаменима при проектировании бордюров, состоящих из линий или лепнины, а также панелей. Ширина такого бордюра или ряда молдингов должна быть пропорциональна самой узкой ширине пространства или панели. Существуют определенные расстояния между строками, которые более приятны, чем другие, и, как правило, один пробел должен преобладать. В лепных изделиях то же самое, но в дополнение к пространствам необходимо изучать выступы и контуры. Изучение греческих профилей (рис. [C](#) и [D](#), стр. 15)

является наиболее ценным, хотя греческая лепнина непригодна для наружных работ в этом климате. Полезны методы пропорционирования карнизов, приведенные у Витрувия (применение пропорций к поверхностям будет найдено в главе IV).

Стабильность. Неустойчивость в основном наблюдается у ползучих или вьющихся растений, поставленных вертикально и не прикрепленных к центральному стеблю или к каркасу панели; также у громоздких форм, надетых на легкие, которые из-за своих размеров кажутся неспособными выдержать вес. Мы знаем по опыту, что стволы деревьев благодаря своей прочности поддерживают огромную массу ветвей и листвы над ними и выдерживают натиск ветров благодаря своей силе, а также распространению и цепкости своих корней. В тех редких случаях, когда требуется такое расположение орнамента, мы должны прибегнуть к какому-либо приему, такому как различие текстуры между опорами и массой выше, чтобы указать на превосходящую силу поддержки.

Повторение - это первый метод, с помощью которого вещи превращались в украшения, но если зайти слишком далеко, это приводит к однообразию; это можно увидеть по длинной череде одинаковых окон на фабриках и бесконечным рядам железных перил в парках. Немного больше размышлений позволило бы разместить в нужных местах окна большего размера или более богато украшенные, а в случае с перилами - более крупный и важный столб или их группу: это привнесение разнообразия исправило бы монотонный внешний вид и значительно усилило бы удовольствие созерцателей. Орнаменты на лепнине, узоры в виде шашек, сетки или подгузников могут повторяться до определенного момента, не вызывая утомления, но символические и отличительные формы, как правило, следует использовать экономно. На декоративном панно в основном достаточно одной человеческой фигуры, потому что она привлекает внимание, хотя могут повторяться купидоны или очень маленькие дети; первые - воображаемые существа, а вторые - резвящиеся, но даже они должны быть расположены так, чтобы сливаться с листвой, которая должна быть открытой ширмой, через которую видно, как они играют. Трудность помешать даже купидонам поглотить весь интерес, вероятно, была причиной того, что древние так часто делали их наполовину цветочными.

Контраст в форме или цвете придает композиции энергичность; наиболее распространенным примером контраста в форме является круг и прямая линия, но в произведениях природы встречаются более тонкие контрасты, очень плоские изгибы контрастируют с резкими; а в цвете, помимо контрастов листьев и цветов, часто встречаются пятна контрастного цвета на цветах, чтобы усилить их яркость, хотя в основном это достигается за счет пестиков и тычинок. В “яйце и языке”, одном из самых эффектных изобретенных украшений, гладкие изогнутые яйца контрастируют с тонкими линиями скорлупы, а изогнутые яйца - с прямым краем языка. (Рис. 67.) Ренессансный и римский орнамент (см. рис. 129) дают наиболее яркие иллюстрации контраста; разновидности листвы контрастируют с вазами, этикетками, щитами, доспехами, масками, животными и человеческими фигурами. (См. рис. 121, 123, 124, 126, 127, 130, 132 и фронтиспис.)

Симметрия ранее определялась как простое удвоение формы вокруг ее оси; это одно из важнейших средств создания орнамента, а также один из законов, наиболее часто встречающихся в природе. Однако ничто в природе не является абсолютно симметричным, хотя в большинстве ее произведений есть намек на симметрию.

Излучение - это расходящиеся от точки линии, подобные вееру, и эти линии могут быть прямыми или изогнутыми, а оси расходящихся линий могут быть вертикальными, горизонтальными или наклонными. Он содержится в руке человека, в перьях крыльев птиц, в гребешке и подобных ему раковинах двустворчатых моллюсков, в зонтиках цветов и во многих других растениях. Греческая жимолость - самый красивый пример ее использования в качестве

украшения. (См. рис. [49](#), [50](#), [51](#), [52](#) и [115](#).) Если центр расходящихся линий оставить ниже линии изгиба, это значительно усилит интерес и красоту орнамента. Последовательность гирлянд или драпировок, свисающих с двух точек, являются примерами одного вида изогнутого излучения.

Касательное соединение.—Евклидово определение касательной таково: “Говорят, что прямая линия касается окружности, когда она пересекается с окружностью, и будучи произведенной, не разрезает ее”, и получается путем проведения линии, перпендикулярной любому радиусу от точки, в которой она касается окружности. В орнаменте тангенциальное соединение означает, что там, где пересекаются две кривые противоположной кривизны, они должны пересекаться в точках касания каждой из них ([рис. 25](#)), а в случае продолжения кривой прямой линией точкой соединения является точка касания. Кривая, однако, никогда не должна быть продолжена прямой линией, а должна быть более плоской кривой. Красоту, привносимую соблюдением этого правила, можно увидеть в ионических капителях Храма Аполлона в Бассе, где две спирали соединены изгибом вместо обычной прямой линии (см. [Рис. 179](#) в Приложении).

Отдыхай.— Отсутствие видимости движения в орнаменте; эту видимость движения можно увидеть в некоторых ярких ажурных и сарацинских узорах, в некоторых современных бумажных портъерах, а также в узорах на тканых и набивных материалах. Слово "покой" иногда используется для обозначения отсутствия пятнистости. В лучших пилястровых панно горизонтальные линии введены частично для контраста, а частично для придания покоя, проверяя видимость движения в изогнутых формах растений. ([Рис. 127](#).)

Разнообразие - это отличие формы или расположения орнамента от того, что непосредственно предшествует ему или следует за ним. В природе мы видим, что каждый лист отличается от любого другого едва заметными различиями, хотя листва примерно одинакова, и именно по этой причине творения природы никогда не надоедают нам. Общее сходство с небольшим разнообразием наиболее подходит для самого высокого и достойного украшения. В других случаях допускается абсолютное разнообразие. Разнообразие - это соль орнамента, которая устраняет безвкусицу повторения.

Подчинение.— Состояние подчинения другому, регулярный нисходящий ряд. В любой сложной системе орнамента одна часть должна быть выбрана как наиболее важная, а все остальные должны подтягиваться к ней; но определенные отдельные части, такие как массы или цветы, могут более слабым образом перекликаться с основным мотивом. В рисунке подчинение достигается за счет того, что основная масса больше остальных, а ее детали крупнее и отчетливее; в живописи - за счет того, что вышеописанная и основная часть более яркая по цвету; в моделировании - за счет большего размера и рельефа. Римляне и художники Чинкве Ченто были великими мастерами этого искусства. На некоторых панно, хотя самый высокий рельеф невелик, существует бесконечность градаций, самый низкий рельеф постепенно погружается в землю. На барельефе эпохи Возрождения, изображающем лицо в полный рост, наибольший выступ составляет около шестнадцатой доли дюйма, и все же лицо идеально смоделировано. Современному английскому резному орнаменту слишком часто не хватает этого качества.

Баланс.— Создание несимметричных масс одинакового веса. В творениях природы мы видим баланс, применяемый к деревьям, кустарникам и растениям ([рис. 160](#)); в листьях, созданных как бы на симметричной основе, баланс используется в равной степени. Например, у простых овальных листьев одна сторона более выпуклая, чем другая, и баланс достигается за счет изгиба ребра.

Единство - это завершенность любой системы орнамента, не омраченная несочетаемыми элементами или формами.

Серия - это повторение ограниченной последовательности различных форм: в яйце и язычке - двух; в бусинке и катушке - трех; на ветвях растений, когда листья регулярно уменьшаются в размерах, - многих. Рис. [67](#).) Длинные ряды можно увидеть в сарацинском орнаменте, где один и тот же текст иногда повторяется с орнаментом между текстами.

Рост.— Это одновременно самый редкий и восхитительный из намеков, взятых у природы великими художниками-орнаменталистами. У вьющихся растений, стебли которых многоугольные и которые изгибаются, чтобы дотянуться до объекта или чтобы цветы попали на солнце, видно, что края стебля образуют спираль. Иногда эта энергия роста проявляется в повороте листа или обвитии усика вокруг веточки. Хорошими примерами являются капители и треножник хорагического памятника Лисикрата. (Рис. [53](#) и [54](#).)

Наложение.— Это чаще всего встречается в сарацинском орнаменте, но встречается и в орнаменте эпохи Возрождения. Самая простая форма - в случае меандров разной кривизны, когда один накладывается на другой, причем верхний более выразительный по форме и цвету. Следующий случай - это когда более крупные орнаменты более яркого цвета наносятся поверх более мелкого и менее бросающегося в глаза узора, как на персидских окнах Сулеймании в Константинополе; но самый распространенный случай - это надписи поверх растительного орнамента, примерам которого нет числа в сарацинской работе. Это, как и почти все другие изобретения в области орнамента, взято у природы. Мы видим, как вьющиеся растения разрастаются над деревьями или кустарниками, а растения-паразиты разрастаются над другими, от которых они получают пищу, и поэтому у них есть корни, стебли и цветы, но нет листьев. Сарацинские подгузники часто имеют множество наложенных друг на друга плоскостей, и поскольку каждый узор по-разному окрашен и позолочен, любое изменение положения зрителя выявляет новый узор. Это можно увидеть во дворе Альгамбры в Хрустальном дворце. Рис. [101](#).)

Пригодность, в самом очевидном смысле этого слова, заключается в расположении украшения таким образом, чтобы оно не мешало правильному использованию украшенной вещи. Украшение рукояти меча не должно травмировать руку и не должно затруднять или делать невозможным надлежащее владение мечом; и тот же канон применим к ручкам кувшинов, фляг или сосудов для питья и т. Д.; Во втором смысле это должно быть внимание к качествам материала, который должен быть украшен, и к соответствию орнамента цели, для которой предназначено изделие; и, в-третьих, это предполагает хорошо упорядоченный дизайн, завершенность которого была бы нарушена чем-либо добавленным или удаленным.

Отсутствие так называемого “чередования” в дизайне аналогично поверхности, которая настолько искусно украшена однородным повторяющимся рисунком, что на нее утомительно смотреть.

Значение простых пространств в дизайне огромно. Чарльз Лэмб в одном из своих восхитительных писем к Кольриджу заканчивает словами: “Я оставляю вам, из милосердия, одно маленькое белое пятнышко, *пустое* внизу, чтобы ваши глаза отдохнули, какими бы уставшими они, должно быть, ни были от пустыни слов, через которую они к этому времени с таким трудом прошли”. Для дизайнера эта аналогия будет очевидной и полезной.

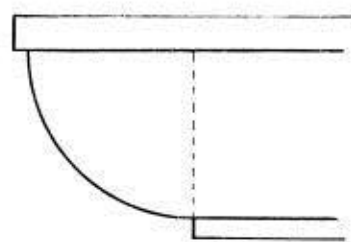
Простые пространства, чередующиеся в дизайне, являются оазисами в пустыне, и их можно сравнить с освежающей тишиной после непрерывной болтовни или оглушительного шума.

Легче сделать слишком много, чем точно знать, где остановиться. Избыток орнамента портит сам себя, нет фольги, чтобы оттенить его, и от этого нужно остерегаться. Сарацины, благодаря относительному весу своего орнамента, в некоторой степени устранили это возражение. Знать ценность простоты - значит улучшать используемый орнамент. Чтобы вы могли наглядно представить себе это, лучшую греческую архитектуру следует сравнить с позднеримской. В греческом языке вы видите очень небольшое количество изысканного орнамента, окруженного

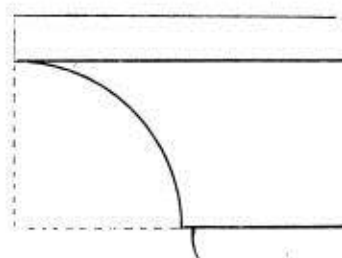
простотой, что делает его вдвойне ценным; в позднеримском языке каждая поверхность покрыта без единого пятнышка, на котором мог бы отдохнуть глаз, так что все становится скучным, запутанным и монотонным.

ГЛАВА IV

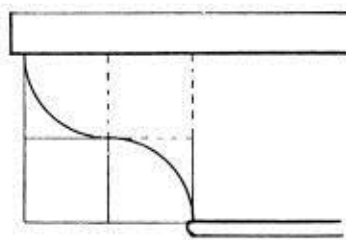
ВПРЕЖДЕ чем говорить об украшении лепнины, необходимо сказать несколько слов о самих лепнинах. Греки были первыми людьми, которые довели искусство формования или профилирования до какого-либо совершенства, и они до сих пор остаются непревзойденными; в основном они использовали прямые профили для прочности, но добавили несколько изогнутых профилей, чтобы предотвратить монотонность. Воздух Греции прозрачный, а солнце яркое, поэтому для их изогнутых сечений были предпочтительны те, которые приближались к коническим сечениям, поскольку имели более тонкий оттенок, а сегменты в виде кругов использовались редко. ([Смотрите рис. 61-64.](#)) Самые большие усилия были приложены к тому, чтобы сделать эти лепные изделия как можно более изысканными, чтобы получить разнообразие оттенков, и лепные изделия одного и того же вида редко или вообще никогда не были одинаковыми. Римляне, которые обладали гораздо более грубыми художественными способностями, чем греки, и были рабами простых правил, использовали отрезки кругов для своей лепнины вместо греческих изгибов. ([См. рис. 55-66.](#)) У них также была менее прозрачная атмосфера, и их солнечный свет был не таким ярким. Средневековье, жившее в туманном климате с небольшим количеством солнечного света, было столь же логично в своих методах, но не обладало художественным чутьем греков, поэтому, хотя их лепнина соответствует



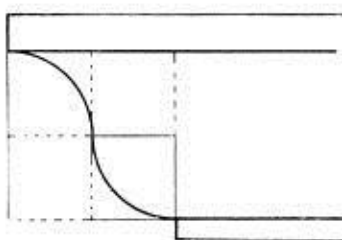
55. Ovolo.



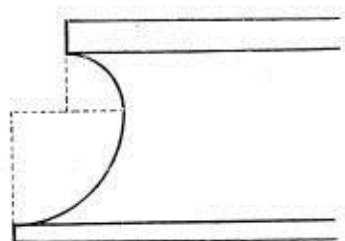
56. Cavetto.



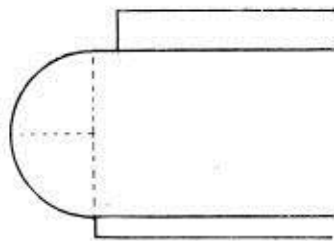
57. Ogee, or cyma reversa.



58. Cyma recta.



59. Scotia.



60. Torus.

Рис. с 55 по 60.—Профили римских лепных изделий с их вырезами.

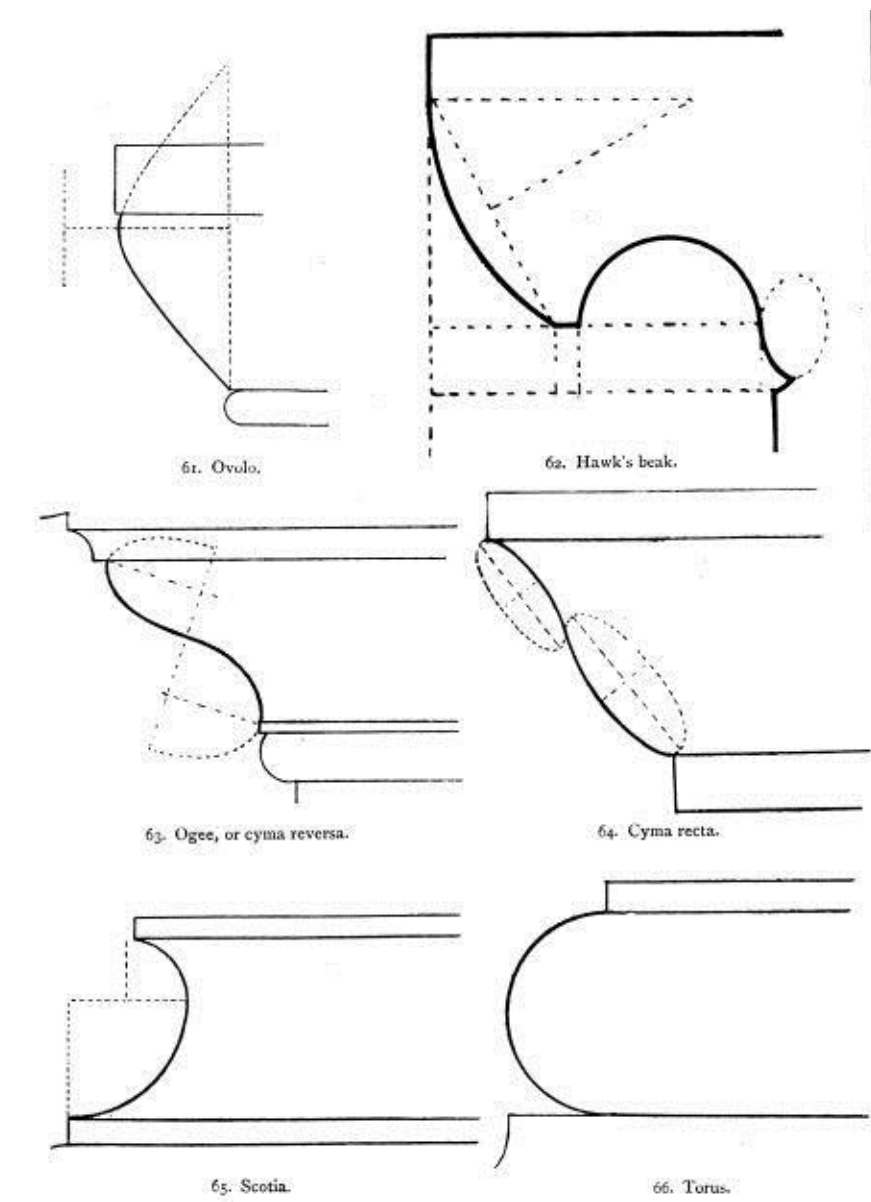


Рис. 61-66 —Профили греческих лепных изделий с их вырезами.

целестремленности, им не хватает утонченности. Средневековые добивались своего эффекта глубокими подрезами и нанесением скруглений или оставлением зазубрин на тех частях, которые должны были выделяться ярко; — Однако здесь рассматриваются только классические и ренессансные лепные украшения.

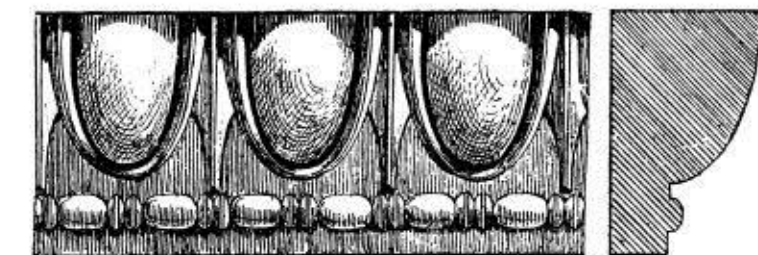


Рис. 67.— Оволо, или эхинация, из Эрехтея, обогащенный.



Рис. 68.- Формовка cavetto. Рис. 69.— Прямая кишка.

В лучшие периоды древнего искусства существовал неизменный обычай придавать форму, близкую к профилю или сечению лепнины, и удваивать ее в качестве основы декора, и ничто не могло привести к более приятному и художественному результату, поскольку тогда лепнина никогда не теряла своего характера, как бы искусно ее ни украшали. Диаграммы с рис. 67 по 78 помогут проиллюстрировать это: например, на [рис. 67](#) у нас есть греческий оволо, украшенный яйцами, который называется

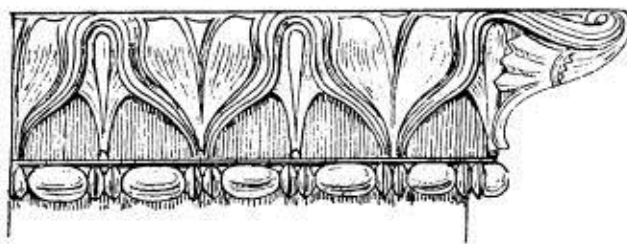


Рис. 70.— Греческий огей с орнаментом из водяных листьев.

греческие “косточки из репы”, которые напоминают удвоенный участок лепнины; на рисунках 70 и 73 изображен греческий огей с орнаментом в виде водяных листьев



Рис. 71.— римская разновидность орнамента на огей.

используется для украшения, для которого у нас нет отличительного названия — французы называют его “Изюминкой” и напоминает удвоенный участок лепнины; на 71 изображен римский вариант этого орнамента; на 68 - римское каветто, или углубление; на 69 - “прямая цима”. [Рис. 77](#) - изогнутый “астрагал”, или лепнина из бусин; а на [рис. 78](#) - орнамент из бусин и катушек. (См. также Рис. [72](#) и [73](#) приведены примеры греческого орнамента из бисера и катушки.) На рис. [74](#), [75](#) и [76](#) приведены примеры орнамента, используемого для плоских полос или фасций. Когда они заглублены с помощью полукруглых или эллиптических каналов, их называют “рифлеными”, а когда они рельефно приподняты, - “тростниковыми”.

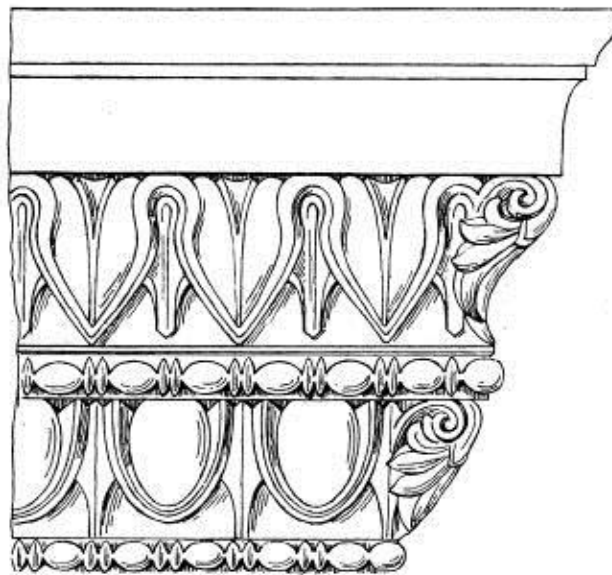


Рис. 72.—Украшенная лепнина из храма Минервы Полиас в Афинах, оги, оволо и бисер.

Далее мы можем кратко поговорить об декоративной обработке полов, стен и потолков.

Начиная с пола, следует помнить, что при отделке пола следует сохранять ощущение плоскостности; следует избегать выпуклых и особенно угловых поверхностей, а то, что неприятно в использовании, неприятно предлагать к использованию, хотя ассирийцы использовали рельеф на своих полах. Является ли

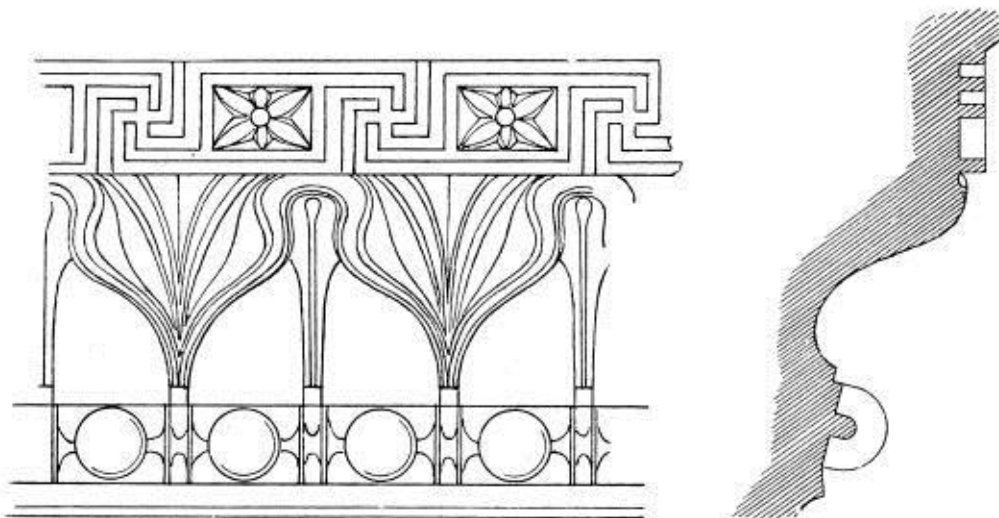
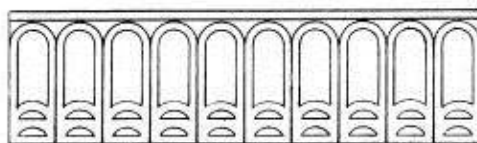
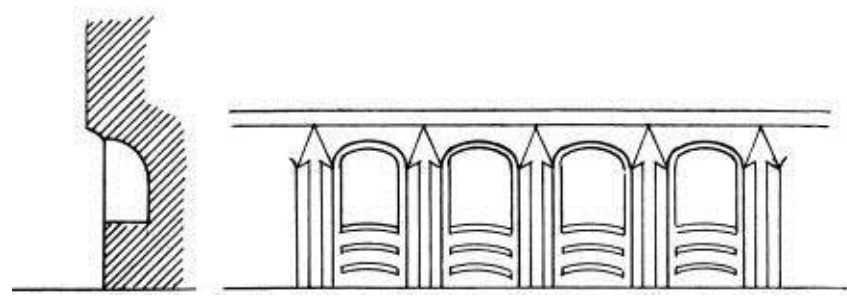


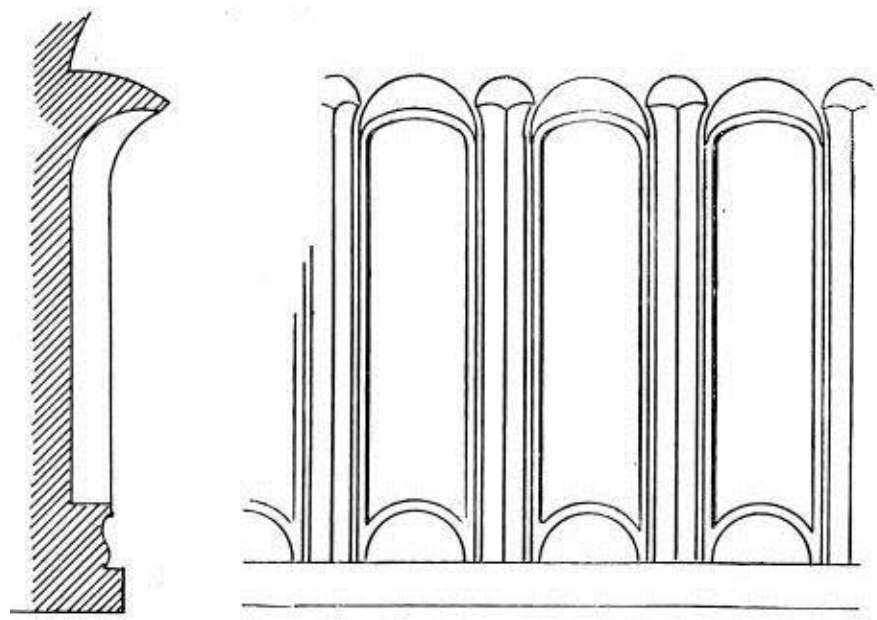
Рис. 73.—Греческая сума reversa или ogee, украшенная водяным листом, ладовым орнаментом, вырезанным на верхнем филе, и бусинкой и катушкой внизу.



74. С Юпитера на Землю.



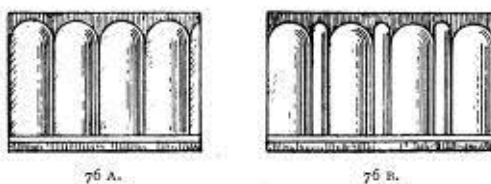
75. С форума Nerva.



76. Из храма Юпитера Статора.

Рис. 74-76.—Орнаменты с каннелюрами.

украшение должно быть выполнено коврами, ковриками, напольной тканью, инкрустированными мрамором или металлом, мозаикой, плиткой или паркетом, не должно быть ничего, что могло бы нарушить ровность,



Инжир. 76 А и 76 В. — Украшения из тростника для плоских лент.

путем затенения форм, имитации лепнины, гребня и борозды. Все реалистичные изображения животных



Рис. 77.—Астрагал или лепной шарик.



Рис. 78.—Бусина и мотовило.

следует тщательно избегать контакта с растениями. Цвет может быть разнообразным, но равномерно распределенным и в основном сдержанным; хотя римляне иногда использовали для полов лазурит или инкрустировали их драгоценными камнями, а византийцы использовали золото или серебро, обработанное чернью. Мозаика, нанесенная на полы, была ранней формой украшения и до сих пор занимает высокое место в масштабе напольных украшений, самое высокое

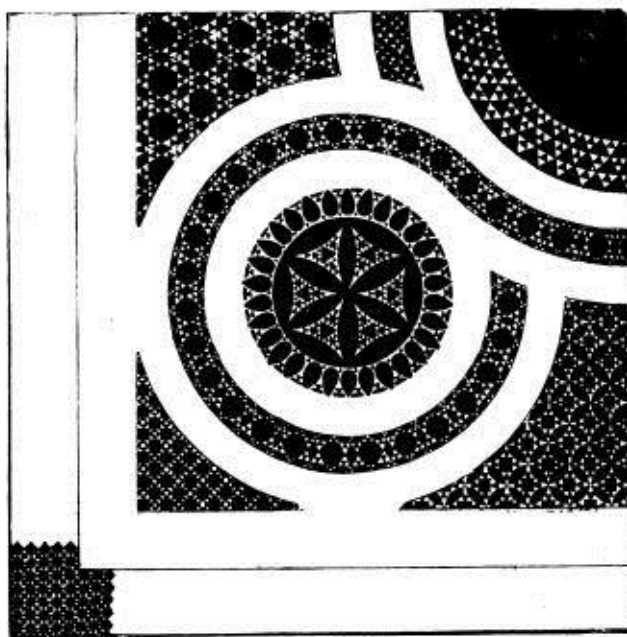


Рис. 79.Александрийскийopus с тротуара в церкви Сан—Марко (Рим).

это мрамор, инкрустированный другим мрамором или мастикой, как в баптистерии во Флоренции и кафедральном соборе в Сиене. Использование мрамора или плитки в этой стране ограничено полами музеев, бань, залов и переходов; из-за их холодности ими нельзя с комфортом пользоваться в обычных помещениях. Мозаика может быть обработана бордюрами и линиями, подобными обрамлению картины, при этом поле (или центральное пространство) либо простое, покрытое декоративными пятнами, либо покрытое рисунком. Черно-белый - наиболее достойная обработка. Если используются другие цвета, следует отдать предпочтение черному с бледно-красным или кремовым оттенком или неярким красным, зеленым, серым и желтым тонам. Opus

Alexandrinum - одно из самых великолепных напольных украшений, которые когда-либо использовались; прямоугольные или круглые плиты из порфира окружены полосами, состоящими из геометрических фигур из фиолетового, зеленого и черного порфира на белом мраморном фоне, хотя мрамор иногда заменяет порфир в более мелких геометрических узорах. (См. [Рис. 79.](#))

Напольные покрытия и линолеум имеют современное применение. Отделка этих покрытий лучше всего получается в тех случаях, когда они выдержаны в приглушенных тонах.

В коврах рисунок, как правило, должен исходить из геометрических точек; по крайней мере, наиболее важные пятна должны располагаться на круглой, ромбовидной или квадратной основе, чтобы взгляд не был устремлен в одном определенном направлении. Если используются животные, они должны иметь простые очертания, и к ним следует относиться равно. Реалистичные цветы, птицы, человеческие фигуры, пейзажи и архитектура неуместны на коврах. Бордюр всегда улучшает качество ковра, если он правильно спроектирован так, чтобы гармонизировать с центром или повышать его ценность.

Стены могут быть украшены металлом или мрамором; деревянными панелями, однотонными, лепными, инкрустированными, с резьбой или насечкой; штукатуркой с плоским тиснением или утопленными в нее камнями, ракушками или зеркалами и т.д.; однотонными, с нарисованными или трафаретными узорами; мехами или перьями; драпировками из бархата, атласа, шелка или бязи, однотонными, украшенными или вышитыми; гобеленами, циновками, тисненой кожей или

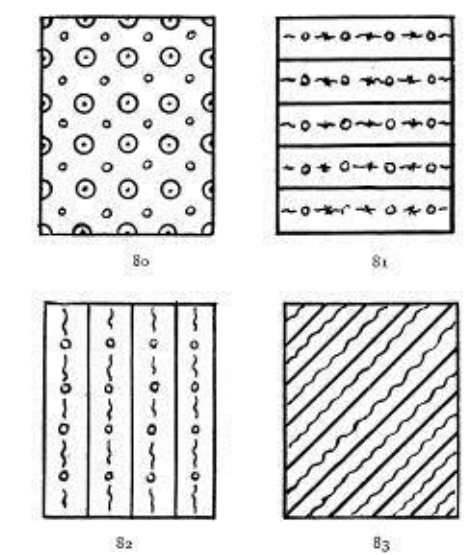


Рис. с 80 по 83.—Неправильное расположение обоев или оформление комнаты.

его имитации и с помощью бумажных занавесок. Если картины планируется повесить на стену, очевидно, что допустимо только оформление в приглушенных тонах, которое их выделит; поскольку сами картины являются основным украшением, стены следует рассматривать как ненавязчивый фон. Лучшим украшением внешнего вида после простого цвета или нарисованного узора являются шелковые или тканые ткани.^[6] Если выбираются бумажные гобелены, они должны иметь однородный рисунок и быть без пятен; взгляд не должен приковываться к какой-либо определенной форме и не должен насильно смещаться в каком-либо направлении. В качестве иллюстрации этого мы можем предположить, что диаграммы, показанные на рис. [80](#), [81](#), [82](#) и [83](#), представляют декорированные пространства на стенах. Все эти декоративные элементы плохи в качестве настенных покрытий, но, комбинируя их элементы, на [рис. 84](#) получается довольно хорошая бумажная гирлянда, которая послужит фоном для мебели и картин.



Рис. 84.—Расположение линий обоев.

Диаграмма, [рис. 80](#), привлекает внимание; 81 и 82 имеют тенденцию преувеличивать высоту или ширину комнаты; узоры, в которых преобладают вертикальные или горизонтальные линии, будут иметь эффект удлинения или расширения поверхности стены; в то время как диаграмма 83, состоящая из наклонных линий, не только придаст стене слабый вид, но и уведет взгляд из одного угла комнаты в другой. Узор, чтобы его можно было использовать в качестве фона, не должен ни приковывать взгляд, ни увлекать его в каком-либо определенном направлении.

Высота настоящего дадо обычно зависит от высоты спинок стульев, но на нее может влиять высота потолка и отчасти то, для чего используется помещение; высокие деревянные панели не позволяют разглядеть картины небольшого размера. Если деревянная обшивка

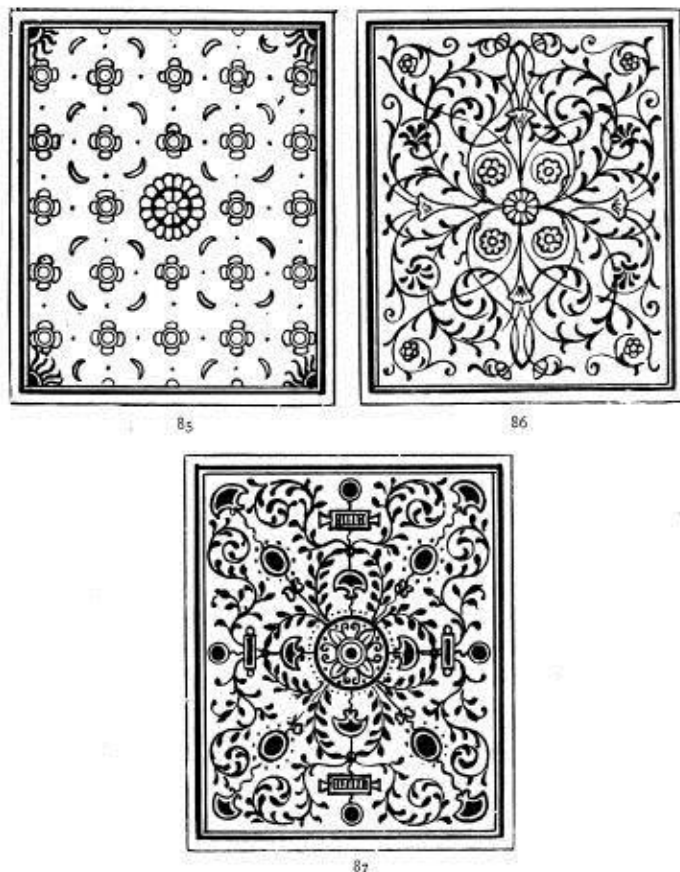


Рис. с 85 по 87.—Шпатлевки потолков с различными схемами сквозных эффектов.

быть выше центра стены, верхняя часть стены может иметь более прочную отделку с более плавным рисунком, чем это было бы допустимо на

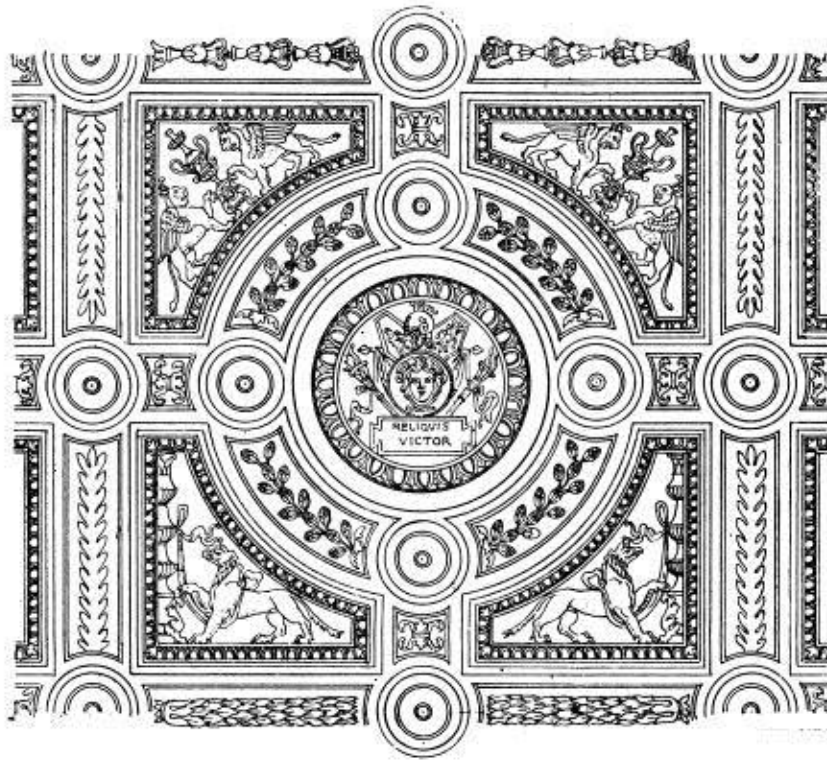


Рис. 88.— Часть потолка вестибюля ризницы Святого Спирито (Флоренция) работы Сансовино.

стена с нижними деревянными панелями. Если в комнате есть фриз, на нем можно использовать еще более свободную и графическую обработку. Греки называли фриз Зоофорос, или несущий жизнь, потому что обычно он был

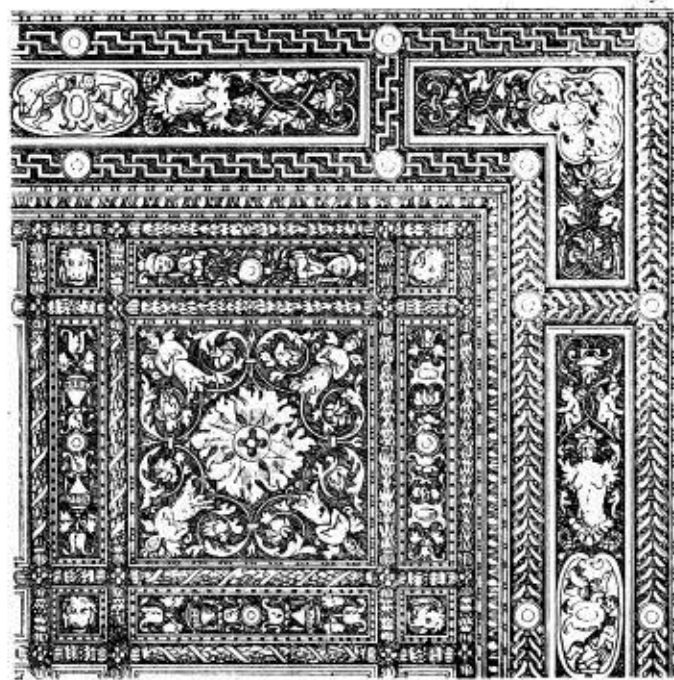


Рис. 89.—Потолок из архитектуры Серлио.

украшен фигурами людей или животных. В небольших комнатах стены необязательно обшивать панелями, поскольку оконные проемы, двери и каминные в основном достаточно сильно разбивают пространство. Если комнаты хоть и маленькие, но высокие, дадо и фриз - это улучшения. На

потолках больше места для разнообразия и проработки конструкции. Существует множество способов декорирования потолков. Мы можем использовать карниз в качестве каркаса, а потолок рассматривать как пространство для украшения; самый простой способ - припудрить его ([рис. 85](#)) или покрыть спиральным рисунком ([рис. 86](#)). Эффективная обработка заключается в легком нанесении на область рисунка, закрепленного этикетками, щитками или медальонами ([рис. 87](#)).

При разделении потолка на панели с помощью росписи или рельефа центральная панель или отсек, как правило, должны быть больше любых других (см. [Рис. 89](#) и 92, Б), хотя существуют превосходные потолки эпохи Возрождения, разделенные на равные панели. Когда потолок разделен неравномерно, пространства должны быть гармонично пропорциональны, так что никакие два ряда панелей не должны иметь одинаковой ширины; это, однако, не относится к ширине перекладин и поручней, которые должны быть одинаковыми. На [рис. 88](#) и [89](#) показаны такие схемы. При проектировании потолочных элементов необходимо позаботиться о том, чтобы панели, промежутки между ними и молдинги хорошо контрастировали. Надежное руководство для дизайнера по достижению необходимых пропорций можно найти в римских потолках, хотя те, рисунки которых сохранились, были в основном сводчатыми. Для плоских потолков можно изучить хорошие примеры лучшего периода итальянского Возрождения ([рис. 88](#)), и в обоих случаях обычно приводится лепнина на панелях. Если потолок, подлежащий отделке, разделен балками, обшивка панелями, если это допустимо, должна повторяться в разных отсеках. Потолки коридоров или длинных комнат могут быть гармонично разделены по горизонтали по своему усмотрению.

Рельефные работы или лепной орнамент на потолках должны быть отрегулированы таким образом, чтобы свет из окон или искусственное освещение отбрасывало мало тени, достаточной только для определения контура; формы должны быть тщательно закруглены в наиболее важных местах, чтобы уменьшить резкость отбрасываемой тени. Обычно используется преобладание света в больших массах, соединенных и смягченных более низкими тонами.

На самой резной поверхности игра света и тени должна быть второстепенной и не конкурировать по силе с более глубокими тенями, отбрасываемыми орнаментом на его основу. Если этому не уделять внимания, могут возникнуть путаница и неясность.

В рельефном орнаменте большое значение имеет хороший баланс света и тени. Здесь можно отметить, что для наружных работ в солнечном климате допустимы более низкий рельеф резьбы и более изящная лепнина, чем в туманном климате, подобном нашему, где редко бывает сильный солнечный свет; и по этой причине необходима более смелая обработка рельефа, позволяющая использовать более грубый материал. Прежде чем оставить тему рельефного орнамента, было бы неплохо указать, что никакие резные украшения не должны крепиться к потолку или панели, а должны быть выполнены из самого материала; а также, что там, где на потолках используются человеческие фигуры, они должны быть расположены таким образом, чтобы их можно было видеть с головы в самой важной точке комнаты; если смотреть с ног, фигуры кажутся перевернутыми.

ГЛАВА V

При оформлении помещений главной целью должно быть обеспечение их гармоничных пропорций. Греки были великими мастерами этого искусства, они подбирали самые тонкие пропорции, но здесь нет места вдаваться в подробности. Грубо говоря, пропорция $1\frac{1}{2}$ к 1 довольно приемлема; когда требуемое пространство приближается к двойному квадрату, лучше смотрится, если оно несколько превышает или не дотягивает до этой цифры. Как правило, каждому продолговатому элементу, используемому в отделке, следует уделять заметное преобладание в высоте или длине, и с помощью этих грубых правил образованный глаз в большинстве случаев может, после нескольких попыток, добиться гармоничных пропорций. Те формы, относительно которых существует неопределенность, всегда выглядят слабыми и неудовлетворительными, *например*, продолговатая форма, приближающаяся к квадрату, или эллипс, приближающийся к кругу. В случае квадрата не должно быть никаких сомнений в том, что это квадрат, поэтому необходимо, чтобы выбранный орнамент был рассчитан так, чтобы подчеркнуть форму, а не придать ей вид продолговатой, *т.е.* орнамент должен быть симметричным по обеим осям, и часто полезно также подчеркнуть углы; если квадрат окружен бордюром, иногда рекомендуется укрепить его углы коленцами. Если это будет сделано, необходимо расположить их по четырем углам; если они будут нанесены на два верхних или два нижних угла, квадрат будет принят за продолговатый. Повторение квадратов гораздо более терпимо, чем повторение похожих продолговатых фигур. Типичный пример монотонного эффекта аналогичных продолговатых панелей можно увидеть в четырехстворчатой двери со средней планкой в центре, поэтому среднюю планку обычно располагают ниже центра, чтобы придать панелям разнообразие. Даже в такой изящной форме, как человеческая фигура, скульпторы редко изображают ее в идеально симметричной позе, особенно в барельефе, если только это не делается для выражения какой-либо выраженной эмоции или ради композиции; однако есть несколько фигур, симметрично расположенных на виде спереди, которые образуют центры декоративных композиций: вид животных спереди на барельефе еще менее допустим. Круг, безусловно, самая красивая и полезная замкнутая кривая, но она не всегда доступна, как в случае центрального элемента в очень длинном потолке или в продолговатых панелях, и тогда его место должен занять эллипс, который обладает тем достоинством, что его пропорции бесконечны, прямая линия и круг являются лишь крайними случаями эллипса; но когда выбор свободен, длинная (большая) ось должна настолько превышать короткую (малую), чтобы обеспечить контраст; эллипс, который лишь незначительно отличается от круга, слишком похож на плохо нарисованный. Когда эллипс размещается с вертикальной длинной осью, что иногда необходимо в продолговатых панелях, зеркалах и т. Д., Его следует привязать к вертикальной и горизонтальной рамке, чтобы предотвратить



Рис. 90.— Ваза Стивенса, показывающая неравные деления по высоте и усиливающие горизонтальные полосы.

появление неустойчивости, а когда этого сделать невозможно, ее следует поддерживать листвой.

При горизонтальном разделении объектов, круглых в плане и изогнутых в сечении, таких как вазы, линиями или полосами, необходимо учитывать несколько моментов. Линии сами по себе оказывают усиливающий эффект, но вопрос в том, где их лучше всего применять: если изгибы предмета значительно различаются, точки, с которых начинаются вариации, являются подходящими местами, и в этом случае, как и во всех других, следует придерживаться разнообразия и преобладания одного раздела; если, однако, ваза



Рис. 91.—Ваза, показывающая неравные деления по высоте и усиливающие горизонтальные полосы.

для украшения основное место для наиболее важного украшения должно быть расположено там, где изгиб почти равномерный, иначе орнамент будет искажен. Греческие расписные вазы, за редким исключением, являются лучшими примерами совершенства в своих подразделениях (рис. 90 и 91). Должное внимание также следует уделить расположению вазы; на некоторых греческих вазах, предназначенных для установки на землю, основное украшение ограничено плечом.

При разделении объектов по кругу общим правилом является то, что они не должны быть разделены посередине, но что верхняя или нижняя часть должна быть явно преобладающей, и что эти две части должны отличаться. Однако из этого правила есть исключение, поскольку, когда требуется, чтобы определенные объекты были симметричны по своим горизонтальным осям, верхняя и нижняя формы должны быть идентичными, *например*, в случае определенных ваз, подсвечников и балясин.

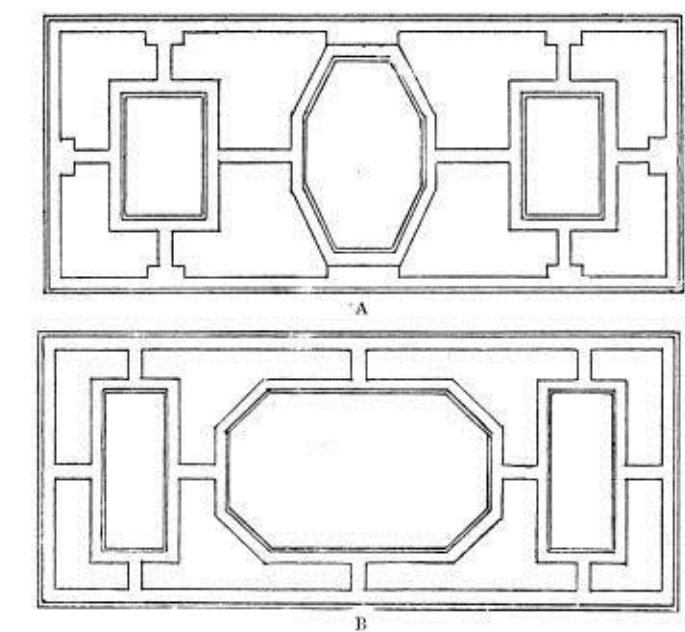


Рис. 92.—Обшивка потолков, показывающая в точке А плохое, а в точке Б лучшее расположение.

В случае декоративных предметов, очертания которых зависят от вкуса, таких как дощечки для пальцев, необходимо следить за тем, чтобы они не имели слабых очертаний, полностью состоящих из изгибов, как А, и не были слишком угловатыми, как В; дизайн С, по-видимому, устраняет оба этих недостатка (рис. 94).

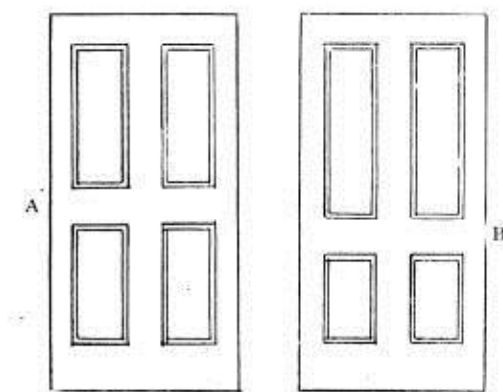


Рис. 93.—Дверные панели, иллюстрирующие неправильное разделение в точке А и правильное разделение в точке В.

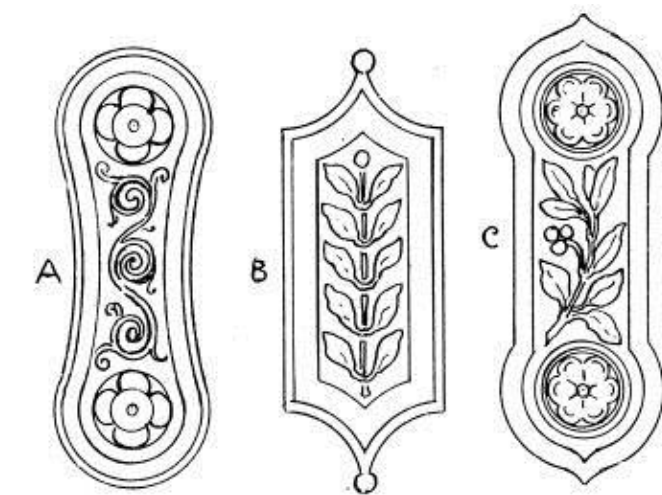


Рис. 94.—Накладки для двери, разных очертаний.

Композиции, полностью состоящие из параллельных прямых линий, такие как антаблемента и некоторые дверные и оконные наличники, обладают строгостью, граничащей с монотонностью, которую иногда называют сухостью. Греки исправили этот дефект в своих антаблементах, введя фигуры во фриз, в то время как римляне в основном украшали свои фризы гирляндами и листвой. В наличнике двери в Эрехтее по этой причине на фасаде используются круглые патеры ([рис. 96](#)); современные орнаменталисты ввели изогнутые фигуры, чтобы исправить сухость. Архивольтам с круглыми отверстиями без накладок, не заключенными в прямые линии, не хватает жесткости, которую можно придать, вставив лады или канавки, расходящиеся от центра, на лицевой панели архивольта ([рис. 95](#)). Аналогичные устройства могут быть использованы для устранения слабости в плоскостях различных очертаний. В щите дикаря ([рис. 97](#)), сделанном из черно-желтого тростника, украшенного разрезанными раковинами, две горизонтальные полосы, расположенные чуть ниже места соединения полукругов с прямыми линиями, усиливают композицию; наблюдается значительный контраст между наклонными линиями орнамента и круглыми, косыми и горизонтальными линиями; хотя кольцевая обработка концов раковин чрезмерна и монотонна. Чрезмерное повторение - распространенный недостаток дикарского искусства.

Когда поверхность нуждается в украшении и при этом должна оставаться ровной, нанесенный на нее расписной или инкрустированный орнамент не должен быть затененным или отбрасывать тени, или при резьбе он должен быть утопленным: какую красоту можно получить с помощью ровных цветов, можно увидеть на плитках с Родоса, Каира и Дамаска. На больших поверхностях наилучшие формы нанесения орнамента - в виде шашек, сетки ([рис. 98](#) и [99](#)) или подгузников, и, за исключением очень больших поверхностей, где через определенные промежутки времени может быть внесено поразительное разнообразие, орнамент в целом должен быть однородным

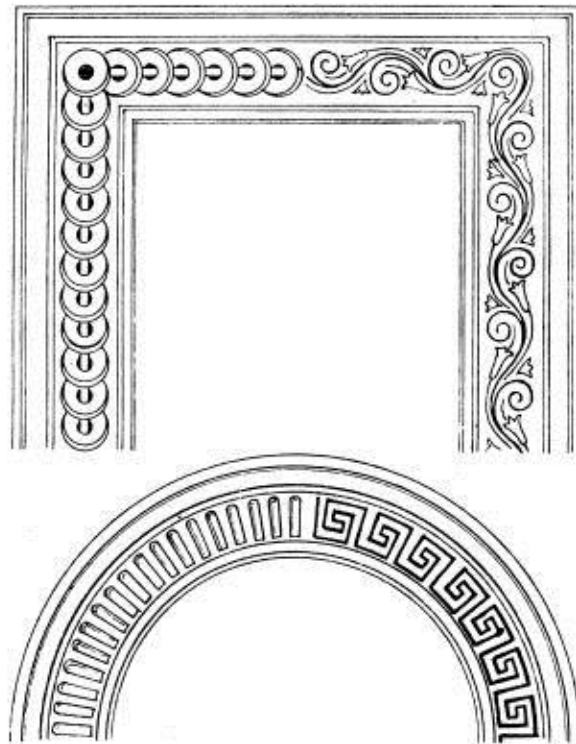


Рис. 95.— Контрастный декор на прямоугольных и круглых бордюрах.

эффект, позволяющий выявить разновидности при ближайшем рассмотрении. Один из лучших примеров этого, хотя и не в подгузниках, находится в капелле Медичи во Флоренции. Микеланджело украсил там ряд копий старинных масок; при взгляде на стены часовни все маски кажутся одинаковыми, но, подойдя к ним поближе, понимаешь, что каждая из них отличается. Бесчисленные примеры орнамента в сетке, шашках и подгузниках, возможно, встречаются в сарацинских, морескских, готических и ренессансных работах.

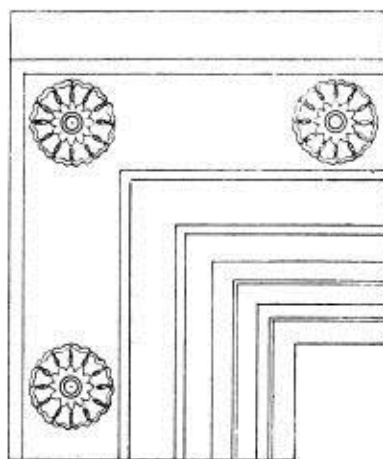


Рис. 96.— Дверной шкаф в Эрехтее с изображением отца на фасаде.

Заимствование форм непосредственно у природы для придания формы любому предмету обихода редко бывает успешным, хотя наилучшие формы в основном были предложены естественными формами. Восточные люди, особенно жители крайнего Востока, очень любили эту прямую имитацию, например, в сосудах, сделанных в подражание куску бамбука, тыквам с одинарными и двойными луковичами, яйцам, кокосовым орехам, рогам и копытам животных, включая рог носорога, раковинам, цветам и т. Д., Но в основном им нужны подставки или ножки,

что частично отдаляет их от чистого реализма, за исключением бамбука, форма которого тоже не особенно красива. Когда древние традиции в Англии угасли, а правильное нанесение орнамента

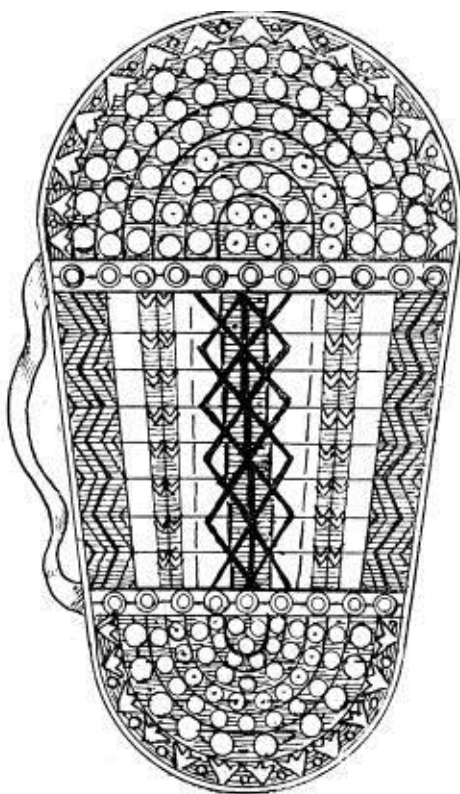


Рис. 97.— Щит, сделанный из тростника и украшенный вырезанными ракушками и зигзагами.

поскольку предметы обихода были неизвестны, многим пришло в голову, что такие предметы могут быть непосредственно имитированы с натуры. Веточки фуксии с большим цветком на каждой были использованы для крючков для штор; ветки растений использовались для газовых кронштейнов с пламенем, исходящим из цветка; и вазы, сделанные в имитации цветения арума. Иногда сама природа была недостаточно обширна для подражания; глиняные чаши и охладители для вина изготавливались в подражание плетеным изделиям, золотые броши - в подражание скрученному хлебу, и делались другие приспособления, столь же неуместные. Это правда, что японцы иногда защищают свой фарфор внешним покрытием из плетеного тростника, и бутылки с плетеной обшивкой здесь не редкость. Кафиры тоже носят свое молоко в плетеных корзинах; и все же, несмотря на эти случаи, в таких конструкциях есть очевидная абсурдность, не говоря уже о бедности изобретательности, которую они выдают.

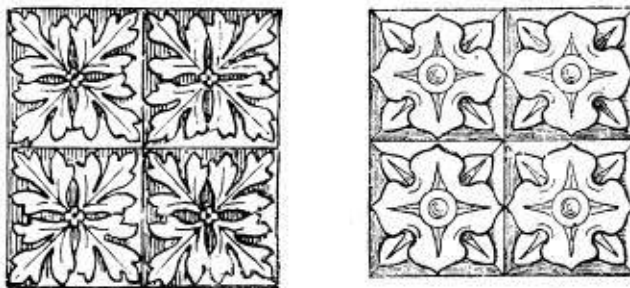


Рис. 98 и 99.—Резные шашки.

Подобные причуды, к счастью, исчезают с момента создания музеев и школ декоративного искусства, но они ни в коем случае не исчезли.

Каждое изделие, будь то для использования или украшения, сначала должно быть сконструировано как можно более элегантно в соответствии с его назначением или предполагаемой целью; и украшаться только тогда, когда орнамент не кажется неуместным и не мешает его использованию, а только подчеркивает его форму или избавляет его от монотонности. Хотя эта глава в основном посвящена контурам и разделению поверхностей, кое-что было сказано о нанесении орнамента, поэтому можно отметить, что с нижней частью стены следует обращаться более строго и трезво, чем с верхней, поскольку нижняя часть частично скрыта мебелью и наиболее подвержена повреждениям. Римляне и византийцы в основном использовали мрамор для отделки нижних частей стен в великолепных зданиях, хотя в домах меньшего великолепия мрамор либо имитировался росписью, либо использовался простой цветочный декор. Сарацины также использовали мрамор, но когда его было нелегко достать, его место заняла плитка. Средневековые использовали мрамор, деревянные панели или гобелены, а когда стены были полностью расписаны, они часто имитировали более дорогие материалы. Геометрические фигуры или подгузники наиболее подходят для этой части, когда она окрашена или оклеена обоями. Часть стены над ней можно обработать более свободно и проработанно. Часть стены, расположенная на одном уровне с глазом, должна иметь более качественную отделку, если только на ней не имеется фриза с рисунками или орнамента более высокого класса в большем масштабе.

ГЛАВА VI

После рассмотрения основных элементов орнамента, теперь целесообразно классифицировать орнамент в соответствии с пространствами, которые он должен заполнять, и их можно условно разделить на шесть классов или больших подразделений следующим образом: —

1. Однородные поверхности, такие как полы, стены и потолки.
2. Горизонтальные полосы в виде фризов и т.д.
3. Перпендикулярные полосы в виде панелей из опор, пилястр, полос и т.д.
4. Симметричные композиции в виде панелей прямоугольной формы или замкнутых изогнутых фигур.
5. Симметричные конструкции, состоящие из прямых и изогнутых линий или составных кривых, в виде шпангоутов, панелей из изогнутых и прямых линий.
6. Несимметричные пространства, образованные прямыми или изогнутыми линиями, или и тем, и другим.

Однородные поверхности больших неразделенных участков в основном декорируются следующими способами: сплошными узорами, пеленанием, в клеточку, присыпкой или точечным нанесением. Повсеместные узоры могут быть симметричными, сбалансированными или односторонними и быть нарисованными, раскрашенными, смоделированными или вырезанными. Типичный узор, если он симметричный, не имеет



две одинаковые части орнамента в одной половине; и если они сбалансированы или расположены с одной стороны, то не имеют двух одинаковых частей; так что целое представляет интерес из-за своего разнообразия. Однако это редко можно увидеть, поскольку, если только художник не делает это для собственного удовольствия, мало кто из любителей хочет за это платить. Это имитируется в бумажных гобеленах повторением куска бумаги шириной с бумагу ([рис. 143](#)), называемым повтором; нанесением трафарета или повторением повтора, если он нарисован; и повторением отливок, если они выполнены из гипса. Это одна из дешевых замен настоящей вещи, которая понижает европейское искусство. Раньше китайцы поставляли бумажные гобелены, которые покрывали всю комнату без единого повтора.

Узор *подгузника* - это, собственно говоря, узор, содержащийся в некоторой повторяющейся геометрической фигуре, не состоящей из прямых линий. В сарацинских и морескских работах в основном встречаются настоящие подгузники, геометрическая основа которых нанесена поверх некоторых переплетающихся цветочных узоров ([рис. 101](#)). Название подгузник происходит от яшмы, через нижнелатинское *diasprum*, итальянское *diaspro* или французское *diapre*, и первоначально применялось к тканым материалам с Востока. (См. [рис. 101](#), [106](#), [107](#), [109](#) и [110](#).) В основном они были из шелка, покрытого мелкими цветными узорами, которые наводили на мысль о цветении яшмы.

Говоря вульгарным языком, теперь он применяется ко всем узорам, заключенным в повторяющуюся геометрическую форму. Дадо с расписным декором были в основном с подгузниками, как это можно увидеть в одной из церквей Святого Франциска в Ассизи; а в Сент-Шапель в Париже подгузники висят на расписных портьерах; в часовне Арена в Падуе дадо расписано под мраморные панели.

Шашки и сетки, обрамляющие резные узоры, встречаются на стенах готических соборов и церквей ([рис. 98](#), [99](#)). Если пространство, покрытое шашечками, сеткой или подгузниками, не слишком велико, узоры должны быть настолько похожи друг на друга, чтобы придать однородный вид, причем вариаций должно быть достаточно только для предотвращения отвращения при ближайшем рассмотрении. Иногда два рисунка могут чередоваться, но на очень больших поверхностях через определенные промежутки времени следует вводить другой отчетливый рисунок, чтобы нарушить монотонность. Необходимо позаботиться о том, чтобы сделать сетку и узор соответствующего масштаба для здания или комнаты, а также для другого декора.

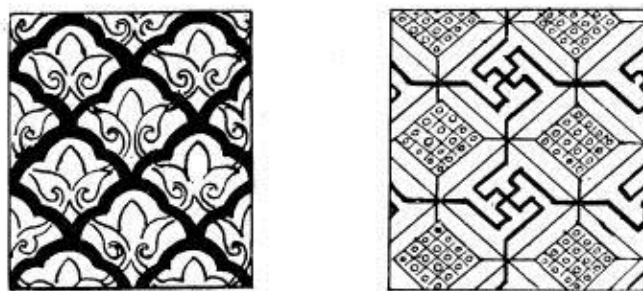


Рис. 101. Подгузник Moresque. Рис. 102.— японская сеть.

Подгузники встречаются в китайском и японском декоре, хотя чаще встречается прямолинейная сетка (рис. 102), но присыпка у них наиболее предпочтительна (рис. 103-105). Иногда его наносят поверх рисунка (рис. 104). Напудривание также было излюбленным методом украшения в средние века.

The *Второе деление* представляет собой орнамент, расположенный горизонтальными полосами. Греки были выдающимися в использовании горизонтальных полос в своих скульптурных и

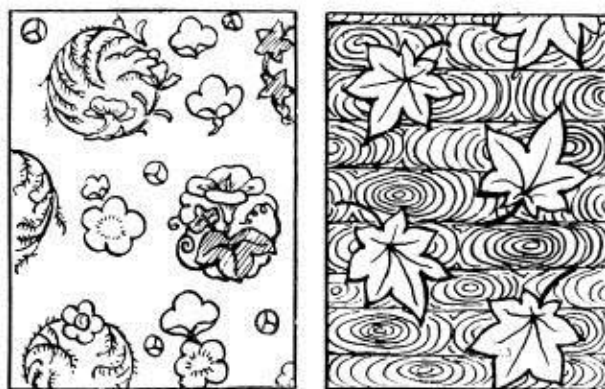


Рис. 103.—Японская пудра. Рис. 104.—Наложенная японская пудра.

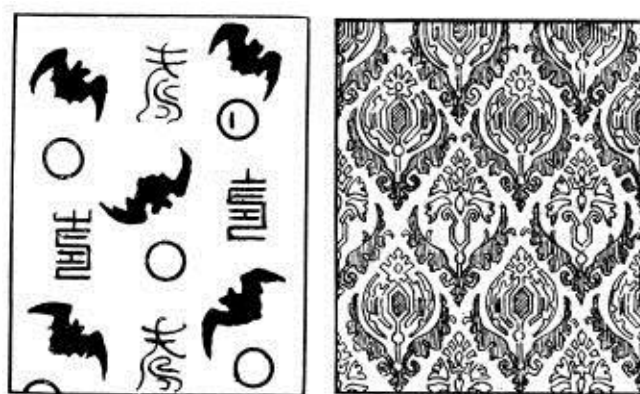


Рис. 105.—Японская пудра. Рис. 106.—подгузник, итальянская парча, 16 век.



Рис. 107.—Подгузник из бархатной парчи, 16 век. Итальянский (немецкого происхождения).

расписные украшения. Вышитые или тканые узоры на их платьях, шaliaх и занавесках, а также красивый орнамент на их вазах были в основном

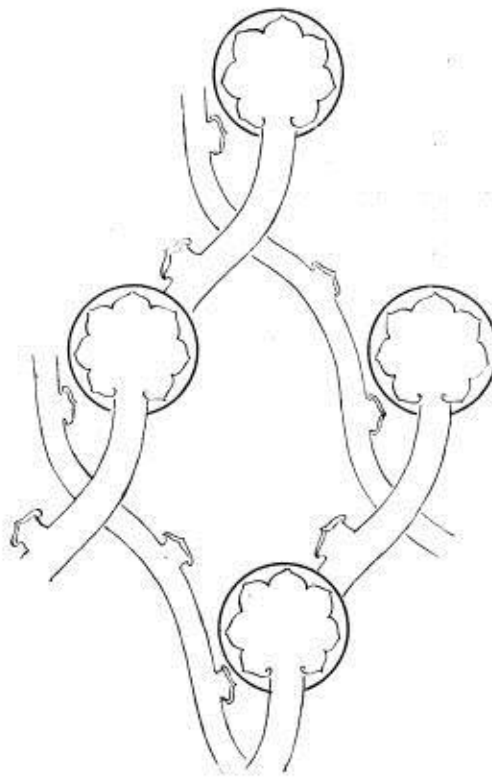


Рис. 108.—Линии построения [рис. 109](#).

разработан на основе этой системы. *Фриз* является характерной чертой греческой архитектуры; и если убрать ленточные орнаменты греческой работы, то от них останется очень мало украшений. Инжир. 37, 42, 45, 49, 51, 52, 113,



Рис. 109.—Бархатная парча, 16 век. Итальянская.

114 и 115 - некоторые из их любимых узоров. На рис. 116 и 117 показаны некоторые узоры на платьях, взятые с греческих ваз. Шаль (*неплум*) Деметры на вазе в Британском музее изображает гонки на колесницах, крылатых амуров, животных, птиц и дельфинов в чередующихся полосах; священные шали Минервы в Парфеноне (*непла*) известны только по описанию. На одном была выткана или вышита битва богов и великанов, а другой был украшен портретами Антигона и Деметрия Полиоркета ("Деметрий" Плутарха).

Нанесение пятен через равные промежутки времени было излюбленным способом декорирования большей поверхности платьев. Круглый цветок, который обычно образует пятно в греческом орнаменте, состоял из большого количества лепестков, чем римский, и, вероятно, имеет ассирийское происхождение. (См. [Рис. 116](#).) Сарацинская работа также дает хорошие примеры обработки горизонтальной полосой. (См. рис. [Рис. 118](#) и [рис. 119](#).)

Третье подразделение: перпендикулярные полосы не так распространены в декоре, как первый класс; они в основном носят архитектурный характер и обычно образуют перегородки между пространствами стен в виде панелей в простенках и пилястрах. Триглыфы на фризах могут быть даже отнесены к этому подразделению, как и откосы арок в классическом стиле и стиле Ренессанса; оформление откосов балок, ребер и промежутностей в готике, хотя некоторые пуристы говорят, что это придает арке вид слабости. Когда откосы арок широкие пропорционально их высоте, их можно обшить панелями, а если они узкие, то их можно рассматривать как пилястровые панели, нижнюю часть каждой стороны



Рис. 110.—Подгузник из шелковой парчи. Итальянский или испанский, 16 век; раньше использовался для пошива одежды, но теперь используется только для изготовления мебели.



Рис. 112. Бархат с тиснением, 16 век. Итальянская.

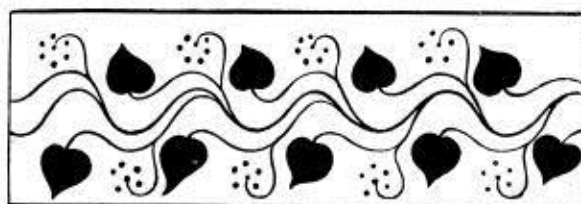


Рис. 113.— Меандровая кайма из греческого плюща.

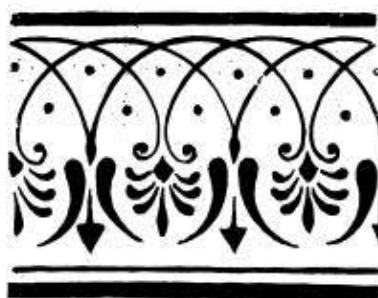
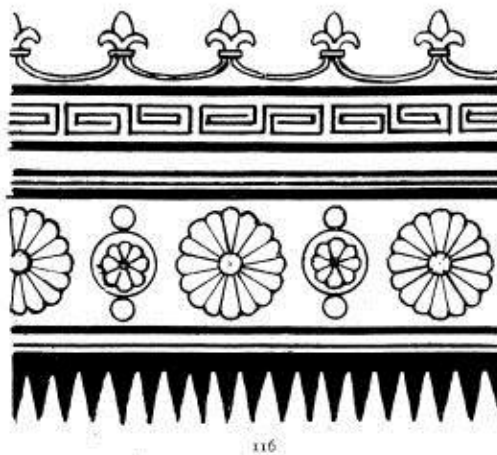


Рис. 114.— Греческая кайма с вазы.



Рис. 115.— Греческая кайма с ладовыми полосами.



116



117

Рис. 116 и 117.— Границы Греции.

находится на отростке; верхушки могут почти соприкасаться у макушки или быть разделены круглой панелью. Рельефное оформление пилястровых панелей должно быть сравнительно низким, и хотя некоторые второстепенные детали могут почти уходить в землю, в них не должно быть ничего расплывчатого; следует опасаться потери архитектурной строгости



118



119

Рис. 118 и 119.— Границы с Персией.

в этом поддерживающем элементе. Орнамент на пилястре должен быть построен симметрично с использованием самых прочных элементов у основания и самых легких наверху. Лучшими образцами такого декора являются римские, итальянские и французские работы в стиле чинквеченто. Последние можно увидеть на хорошо известных пилястрах Людовика XII. Художники того времени уделяли украшению пилястрами то же внимание, что и

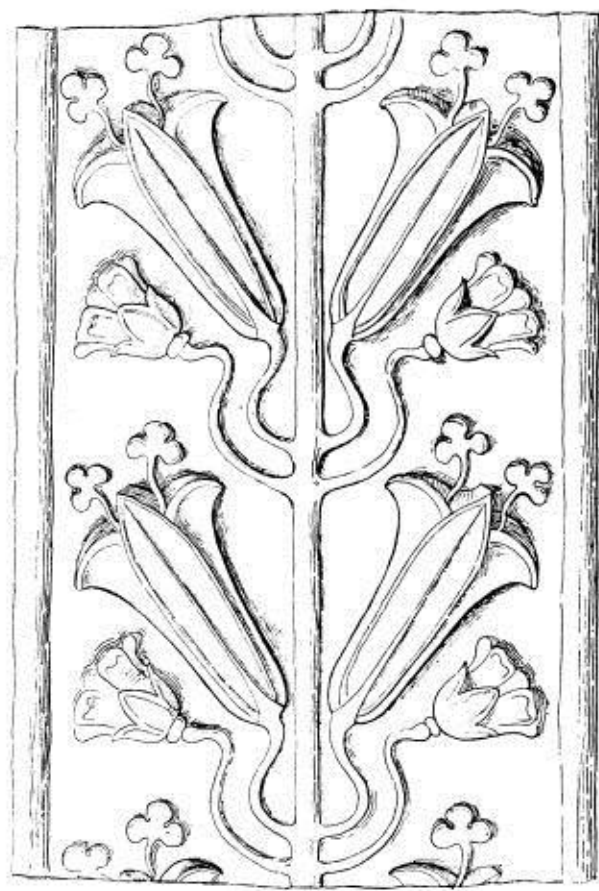


Рис. 120.—Вертикальная кайма лилии. Греко-римская.



Рис. 121.—Пилястра по проекту Донателло.

Греки занимались горизонтальным бандажированием. На рис. [121](#), [122](#) и [123](#) показаны некоторые примеры украшения пилястрами. Когда получен основной декоративный эффект, следующая проблема, которую необходимо решить, - добиться максимально возможного изменения плоскостей резьбы, чтобы орнамент не создавал впечатления, что он вырезан лобзиком, а лицевая сторона слегка вырезана и приколота булавкой. Иногда полезно подчеркнуть определенные части, если соблюдать осторожность, чтобы избежать пятнистости; иногда основная часть орнамента, имеющая наибольший выступ, может повторяться на пилястре своего рода отливом, только наибольший вспомогательный выступ должен быть меньше основного. Современные орнаменталисты настаивают на том, что если вводятся формы животных, то они должны повторяться и приобретать все большее значение по мере того, как они становятся выше; но этого метода, по-видимому, не придерживались римляне или художники эпохи Возрождения. На последних мы иногда встречаемся с купидонами или детьми в самом основании панели.

Четвертый отдел.—Орнамент на панелях и потолках



Рис. 122.— Итальянская пилястровая панель Cinque-cento. Рис. 123.— Итальянское украшение пилястрами.

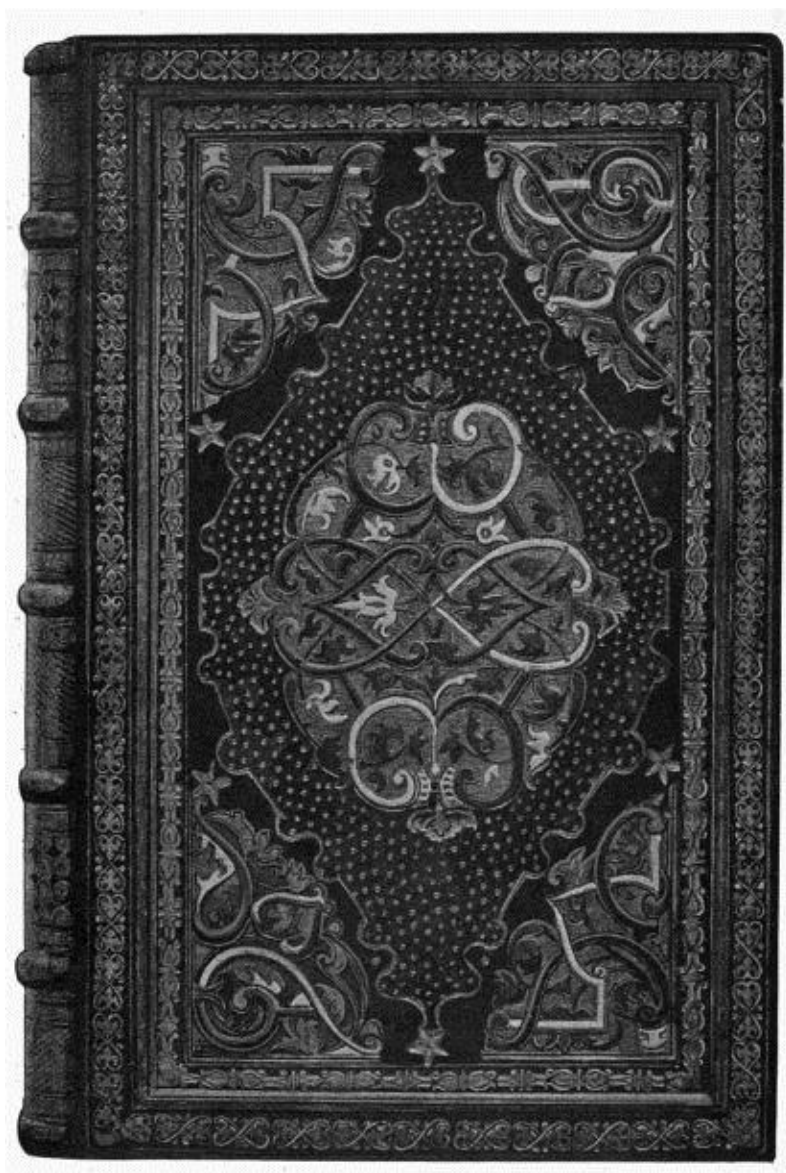


Рис. 124.— Обложка немецкой книги, дата 1572 г., четыре цвета эмали и золото.



Рис. 125.—Мемориальная доска работы репуссе. Немецкий 17 век.

были рассмотрены в главе IV., и полы не могут иметь настоящих панелей, поэтому в первую очередь можно использовать вертикальные прямоугольные панели. Их простейшее украшение - лепнина; если лепнина имеет заостренные концы, они известны как полотняные панели. Когда они узкие и без формовки, их можно заполнить симметричным орнаментом



Рис. 126.—венецианское панно, иллюстрирующее “баланс” без симметрии.

по обе стороны от вертикального стебля, либо чисто цветочные (рис. [148](#) и [120](#)), либо на манер пилястровых панелей, либо орнамент может исходить из ваз внизу ([рис. 127](#)), либо они могут иметь центральные медальоны круглой или овальной формы, патеры или выступы; а в случаях, когда эти узкие панели расположены в длинном ряду, каждая из них может быть изменена, или могут изменяться только центры, при условии сохранения размера и веса центров; круглые и

овальные панели в литых рамах. следует избегать использования в изделиях из дерева из-за вероятности раскалывания молдингов. В сарацинских и морескских произведениях



Рис. 127.—Панель Cinque-cento.

панели в основном заполнены подгузниками, и в позднеевропейских работах было принято украшать углы, а иногда и формировать центр, оставляя остальную часть панели однотонной, пятнистой, припудренной или заполненной переплетенными узорами.

В декоративных панно используются молдинги рамы



Рис. 128.—Орнамент панно эпохи Возрождения.



Рис. 129.—Винный кратер из серебра из сокровищ Хильдесхайма. Древнеримский.

ни в коем случае не должны быть полностью украшены орнаментом (см. [Рис. 128](#)); иногда они могут быть совершенно простыми, но если имеется несколько молдингов, хорошо слегка дополнить один элемент, чтобы соединить раму с панелью и отсоединить ее от простых перекладин; их ни в коем случае нельзя украшать резьбой при использовании обогащенных панелей. Когда требуется большое богатство и панели покрыты резьбой, наилучшим способом обогащения перекладин и поручней является инкрустация или резной орнамент.



Рис. 130.—Цветочный орнамент Чинкве-ченто, состоящий из аканта, дубовых листьев, вьюнка, дикой розы и т.д.

Пятый отдел.— Сложные формы, такие как шпандрели, сегментарные фронтоны, составные панели и хвостовые части (рис. [134](#), [135](#)), последние известные во Франции под названием “днища ламп”, некоторое оружие, части доспехов и некоторая утварь ([рис. 133](#)).

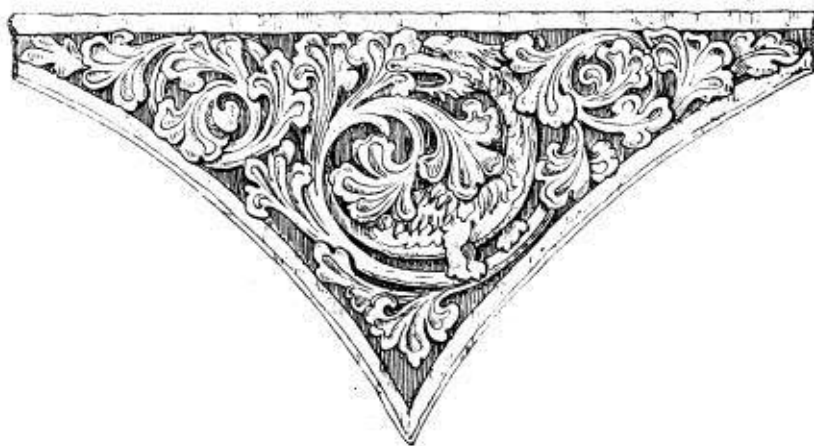


Рис. 131.—Готический шпандрел из каменной церкви в Кенте.

В перекладинах между двумя арками допускается небольшое отклонение от симметрии, если стороны хорошо сбалансированы, но требуется большое мастерство, чтобы сделать орнамент удовлетворительным ([рис. 131](#)). Если правильно подчеркнуть формы арок, шпандрели могут иметь свободную и несимметричную обработку, поскольку они не кажутся столь конструктивно важными, как панели пилястр, и поэтому художнику предоставляется большая свобода. Готический шпандрель ([рис. 131](#)) из Стоун-Черч в Кенте - хороший пример баланса.



Рис. 132.—Спэндрел Стивенса.

Шестой отдел.—Несимметричные пространства, заполняемые орнаментом, встречаются редко, в основном в сарацинских изделиях, а также в оружии и утвари, за исключением угловых шпангоутов, состоящих из вертикальной и горизонтальной линий и сегмента ([рис. 132](#)); во всех этих случаях должен использоваться принцип баланса. [На рис. 132](#) показан хорошо сбалансированный дизайн прямоугольного стержня между круглой аркой и вертикальной линией, работы покойного Альфреда Стивенса.



Рис. 133.— Панно с трофеями из оружия и доспехов.



Fig. 134.



Рис. 134 и 135—Хвостовики (ренессанс), или днища ламп.

ГЛАВА VII

Т Специалист по украшениям больше обязан растениям и цветам, как материалам, так и предложениям в дизайне, чем любому другому подразделению в области природы. Лучший условный и эстетичный растительный орнамент стал результатом изучения растений и цветов. Говорят, что этот характерный греческий орнамент, жимолость или гимнион, произошел от египетского цветка лотоса, или Священного Хома, а не от жимолости; говорят, что традиционное изображение этого цветка в орнаменте было заимствовано халдеями из египетских форм; а позже дети этих древних цветопоклонников, ассирийцы, развили узор в более витиеватые формы. Предполагается, что греки, в свою очередь, скопировали гимнион у ассирийцев: сначала он был архаичным и чопорным, но как украшение был полон жизненной силы и хорошо приспособлен для различных применений и положений; и, наконец, в Эрехтее он был доведен до такой степени эстетической чистоты, что утратил все следы какого-либо конкретного растения, воплощая в себе лучшие качества растениеводства; ибо в нем мы видим энергичную жизнь в сочетании с изяществом и элегантностью.

Другую фазу роста цветов и листьев и ее правильное превращение в чистый орнамент можно проследить по множеству розеток различных стилей. Они круглые в плане и на первый взгляд могут показаться производными от цветов, но в основном представляют собой скопление листьев, расходящихся подобно спицам колеса, прямым или изогнутым.



Рис. 136.—Розетки или патеры из римского орнамента, состоящие из листьев и цветочных форм.

Есть много растений — например, подмаренник и марена, — у которых наборы листьев расположены в виде завитков вокруг сочленений их вертикальных стеблей; глядя сверху на эти листья, мы замечаем, что в плане они напоминают розетку. Возможно, эта идея пришла в голову древним при проектировании своих розеток. Результаты, полученные при группировании листьев таким образом, выглядят более изящно и прочно, чем любая имитация цветов, особенно в скульптурных работах. (См. рис. 136.) Листочки и прицветники, растущие на стыках стеблей и листьев, также послужили идеями и формами для создания розеток и подобного орнамента; но чаще эти прицветники используются в так называемых “покрывающих стеблях”, или влагалищах, некоторые разновидности которых показаны на рис. [137](#) и [157](#); на самом деле, очень хороший орнамент часто состоит из стебля или меандра, покрытого только этими прицветниками. Формы корней не часто используются в европейском орнаменте, хотя индийские, сарацинские и средневековые украшения изобилуют примерами обработки корней. (См. [Рис. 138](#).) Возражение против их использования заключается в том, что это придает всему украшению вид того, что его вытащили и повесили сушиться. Это всегда должно быть возражением против их использования, если только корень не может быть виден в земле; следовательно, римские художники и художники эпохи Возрождения позволяли своим украшениям



Рис. 137.— Прицветники, используемые для “одевания” стеблей в свитки и т.д.

вырастают из ваз или пучков листьев. Когда используются корни, ясно, что необходимо учитывать только общий контур корня и просто выражать характер роста, чтобы избежать путаницы и неясности.



Рис. 138.— Средневековые и восточные корневые формы.

Как правило, при декоративном изображении формы растения следует избегать всякой избыточности, наростов и случайной своенравности роста, которые могли бы заинтересовать ботаника; следует выражать только среднюю форму и высшую красоту. Хотя это может показаться парадоксом, чем менее реалистичными мы делаем наши проекты, тем больше природы мы вкладываем в них. Мы должны стремиться использовать в своем украшении самые совершенные формы природы, избегая тех, которые бедны и низкорослы, а также перепадающих и вонючих, хотя природа изобилует и тем, и другим.



Рис. 139.—Лавр с натуры.

На персидском^[7] орнамент мы находим, что формы цветов и растений обработаны в тщательно декоративной манере (рис. [118](#) и [119](#)); розовый и гиацинт были такими же любимцами персидских декораторов, как клен и виноградная лоза в средневековых работах, лотос и папирус в египетском, пион в китайском и хризантема в японском; в то время как такие стили, как греческий, римский, кельтский и Сарацинские рисунки более условны и, не обладая большим реализмом, все же основаны на естественных формах.

Студентам, изучающим дизайн, нельзя слишком настоятельно рекомендовать развивать в себе привычку делать правильные рисунки



140 141

Рис. 140 и 141 — Кайма, полученная из лавра.

все виды растений, как цветущих, так и плодоносящих, особенно одноцветковые и простого роста, сопровождаемые тщательным описанием строения в местах соединения стебля и листа.

Ботанический анализ растения может служить научной цели и быть полезным для того, чтобы показать студенту устройство растения, но он очень плохо смотрится в художественном оформлении. Поэт Лэндор сказал, что было актом жестокости срезать цветок со стебля: было бы интересно узнать его мнение об этой школе, которая верит в препарирование растений для нахождения “новых форм”, многие из дизайнов которых представляют новинки, о которых природа и не мечтала, такие как аккуратно разрезанные пополам листья, возвышения и срезы лепестков, тычинки, пестики, семенные коробочки и другие предложенные любопытные формы



Рис. 142.— Дикая роза с натуры.

этими вскрытиями, так что готовый рисунок представляет собой анатомическую подготовку и, безусловно, не содержит никаких нарушений второй заповеди. Однако разрез на некоторых цветах может дать представление о контуре какого-нибудь плоского орнамента. Свидетельство лучшего старинного декоративного дизайна противоречит этой практике. Отраднo видеть, что в Англии начинается реакция, главным образом благодаря усилиям таких людей, как сэр Эдвард Берн-

Джонс, господа. Моррис, Крейн и еще несколько человек, которые предпочитают природу новизне.



Рис. 143.—Схема бумажной подвески к дикой розе.

При выборе растений для определенных целей хорошо иметь в виду материал для украшения, будь то тканые материалы, дерево или изделия из металла, и выбирать те, которые лучше всего подходят для данной цели — например, колокольчик, дикий мак, травы и нежные папоротники для муслина, хлопка и кружев; дуб, апельсин, лимон, гранат и мальва для дерева, а также для резьбы по камню и железу. В то же время, не рекомендуется слишком строгое следование этим принципам. Что наиболее важно, так это придерживаться роста

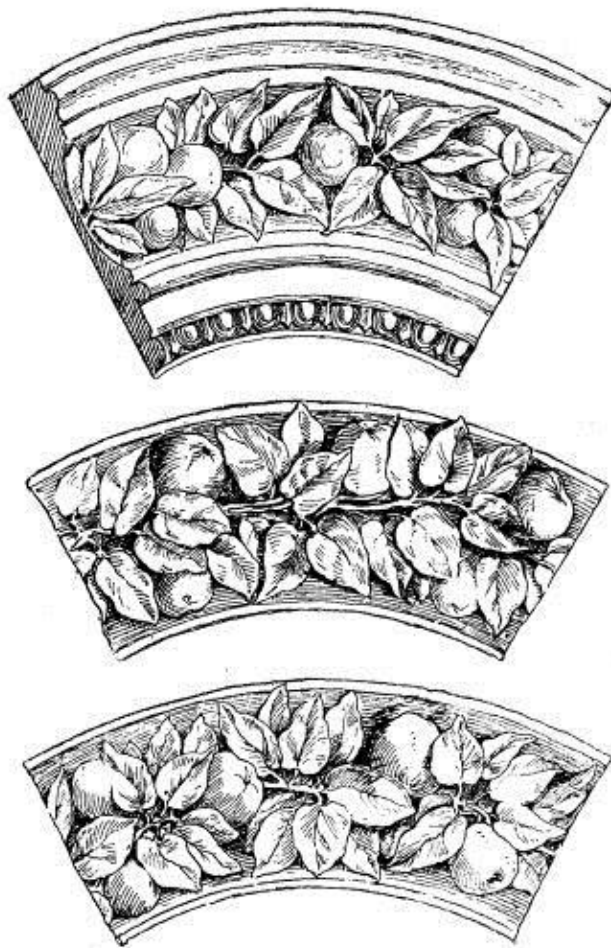


Рис. 144.— Границы медальонов в эмалированной фаянсовой посуде работы Луки делла Роббиа.

и характер растения, которое мы используем; например, такое растение, как лавр ([рис. 139](#)), лучше всего подходит для вертикального или горизонтального бордюра. (См. рис. 140, 141.) Дикая роза ([рис. 142](#)) и лимон ([рис. 145](#)) - оба

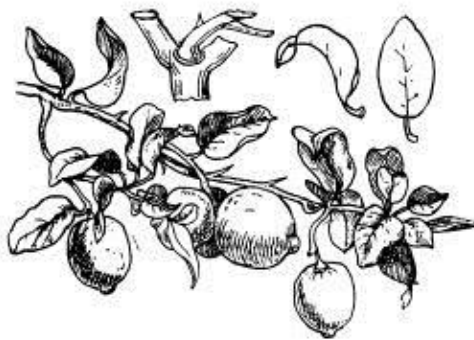


Рис. 145.—Лимон с натуры.



Рис. 146.— Дизайн резной деревянной панели с лимонного растения.

подходит для панелей практически любой формы, для узоров по всему периметру или для бумажных гобеленов и т.д. (см. Рис. [143](#) и [146](#).) Для узких вертикальных панелей лучше всего подходят растения прямостоячего роста, такие как лилия, бычий глаз, ирис и т.д. (Смотрите иллюстрации на рис. [147](#) и [148](#).) Вьющаяся виноградная лоза является хорошим украшением потолка, и именно ее использовали византийские мозаичники. Наконец, растения горизонтального роста, такие как одуванчик, маргаритка и т. Д., Если смотреть сверху, лучше всего подходят для пола, ковра или скатерти.

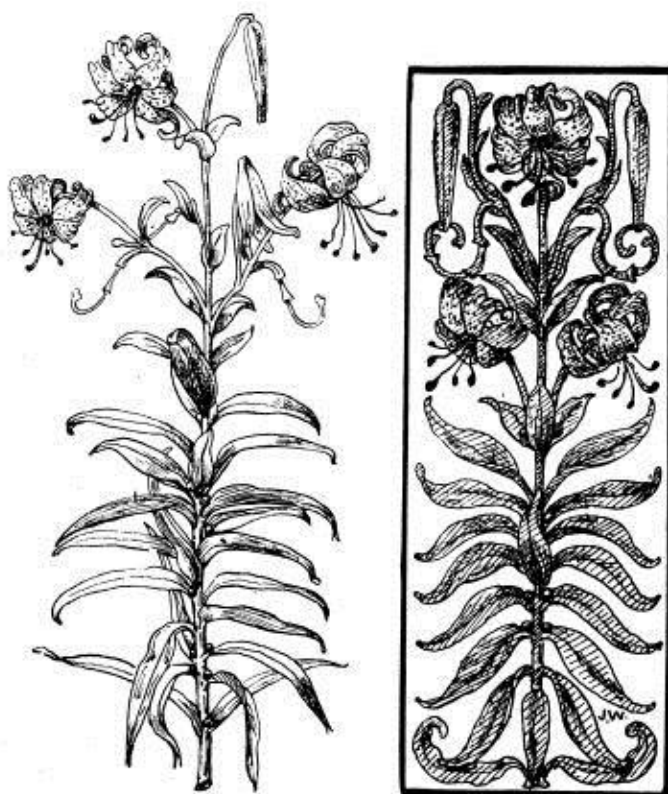


Рис. 147.—Тигровая лилия с натуры. Рис. 148.—Композиция из панно с тигровой лилией.

Теперь необходимо описать хорошо известный обычный *акант* и его разновидности. Высказывались различные предположения относительно идентичного растения, из которого получен орнамент из аканта, но, подобно греческому гимниону, есть некоторые



Рис. 149.—*Acanthus Mollis* с натуры.

неясность по этому поводу. История, рассказанная Витрувием о скульпторе Каллимахе, который подсказал ему коринфскую капитель, обнаружив растение, растущее вокруг корзины, накрытой квадратной плиткой, правдоподобна и, безусловно, красива (Vit. lib. 4, cap. 1). Во всяком случае, Витрувий приписывает Каллимаху первое использование аканта заглавными буквами. Декоративные формы аканта мало похожи на естественные листья. (Смотрите рис. [149](#), [150](#), [151](#) и [152](#).) Двумя последними являются



Рис. 150.—*Acanthus Spinosus* с натуры.

листья с греческих заглавных букв, первые две были нарисованы с натуры. Акант, каким мы его знаем по капителям греческого и римского коринфского, и римского композитного ордеров,

является художественным творением, адаптированным к целям величественного архитектурного стиля, а не имитацией какого-то конкретного листа. Характерное отличие классического орнамента от натурального листа заключается в "трубочках", которые начинаются от "глазков" у основания листочков,

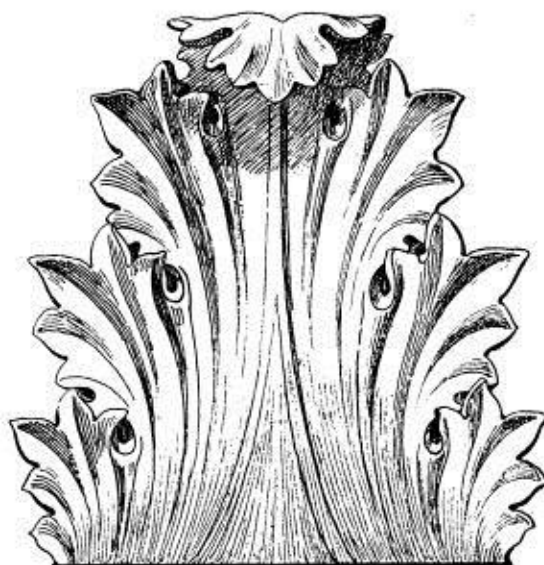


Рис. 151.— Лист греческого аканта с капители Башни Ветров.

и, что несколько противоречит природе, сужаются книзу к основанию листа; эти трубы вместе с центральным стеблем придают ту силу и достоинство, которые необходимы архитектурной листве, особенно когда она украшает колокол капители. (См. [Рис. 154.](#)) Трубы менее важны и, следовательно, менее заметны в примерах небольших работ, таких как, которые можно найти в канделябрах *acanthus* и панелях, для которых конструктивная прочность не требуется.

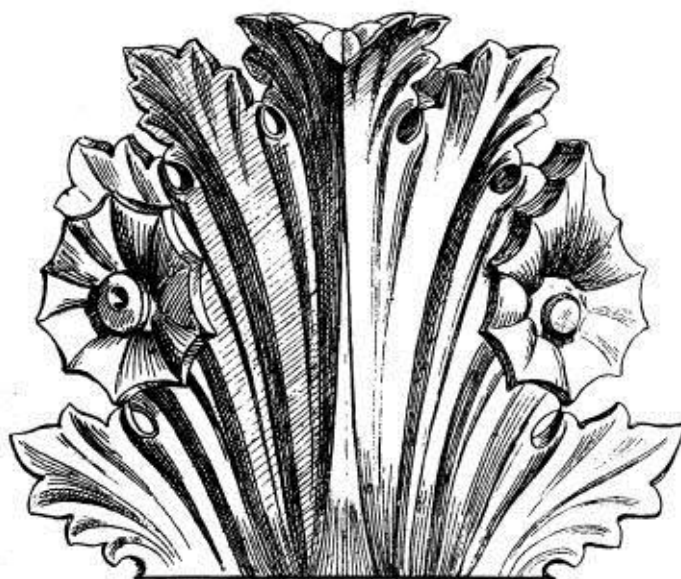


Рис. 152.— Лист греческого аканта с цветами из капители хорагического памятника Лисикрата.

На коринфской капительнице акант изображен простым краем, точно повторяющимся на каждом листочке, с гораздо меньшим количеством зазубрин, чем на натуральной листве: это придает листу достоинство. На модильонах используется более зазубренная и мелкая разновидность, при этом стебли и трубки все еще выступают; в то время как на канделябрах и небольших колоннах листья лежат более плоско, а листочки накладываются друг на друга, и из-за того, что листья меньше по размеру и ближе к нашим глазам, на них может быть нанесено больше зазубрин и больше деталей, поскольку чем меньше масштаб, тем больше деталей необходимо.



Рис. 153.—Римский заглавный лист, —разновидность оливкового листа acanthus,—см. Вводную главу.



План, показывающий стержень, трубы и вырезанные каналы на [рис. 153](#).

(См. [рис. 156](#).) Чтобы листва в последних примерах не казалась непрочной, как это было бы естественно при сильно обрезанном перекрывающемся крае, края листьев следует слегка утолщить и закруглить, чтобы они улавливали свет, придавая, таким образом, богатому оформлению. Греки в основном использовали

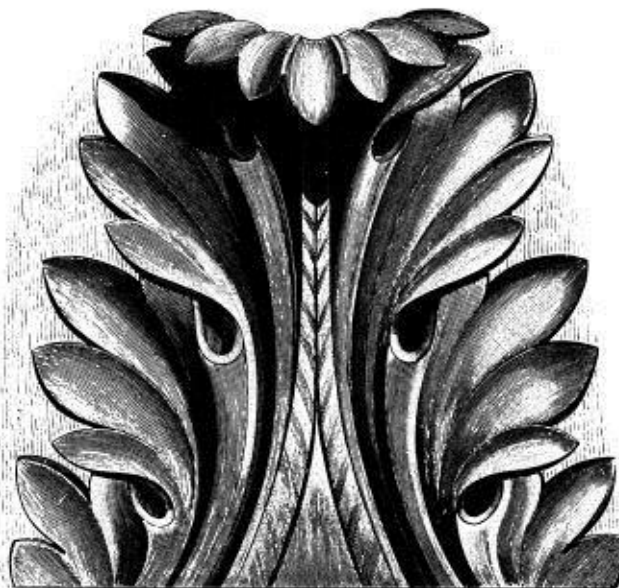


Рис. 154.—Акантус: сорт оливковых листьев из столицы Марса Ультора.

тот вид аканта, который известен как *Acanthus spinosus*, или колючая разновидность; римляне предпочитали *Acanthus mollis*, или мягколистный сорт. Оливковый лист использовался для розыгрыша листьев в капителях Юпитера Статора, Марса Ультора и Пантеоне в Риме (см. рис. [154](#), [185](#) и [188](#)), в то время как в Храме Весты в Тиволи капители украшены листьями дуба. Кусочек мягколистного аканта показан на [рис. 155](#) с софита архитрава в храме Юпитера

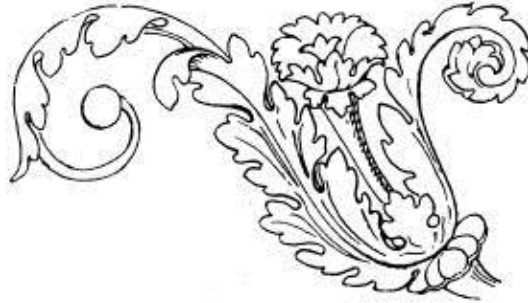


Рис. 155.— Акант с мягкими листьями из софита архитрава в храме Юпитера Статора.

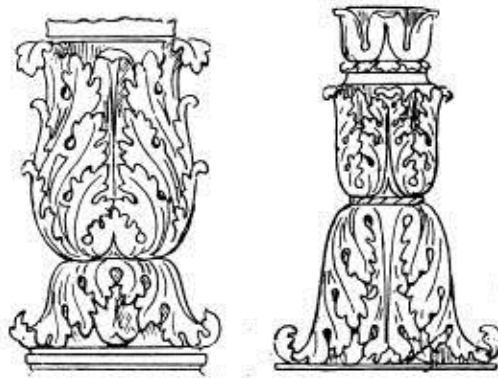


Рис. 156.— Акант, используемый на канделябрах и небольших колоннах.

Статор. Римляне иногда щедро использовали акант, перегружая им лепнину; карниз храма Юпитера Тонанского, например, чрезмерно украшен. (См. [Рис. 186](#).) Более современный тип аканта, используемый на майолике

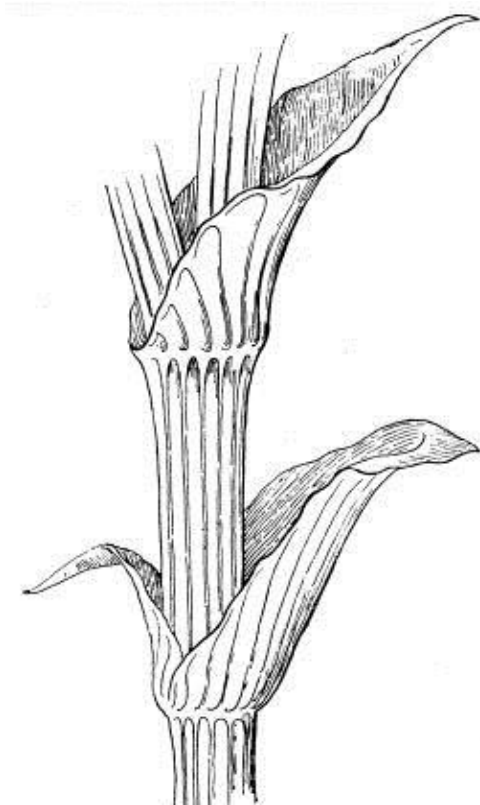


Рис. 157.— Стебель водного растения, показывающий каналы.

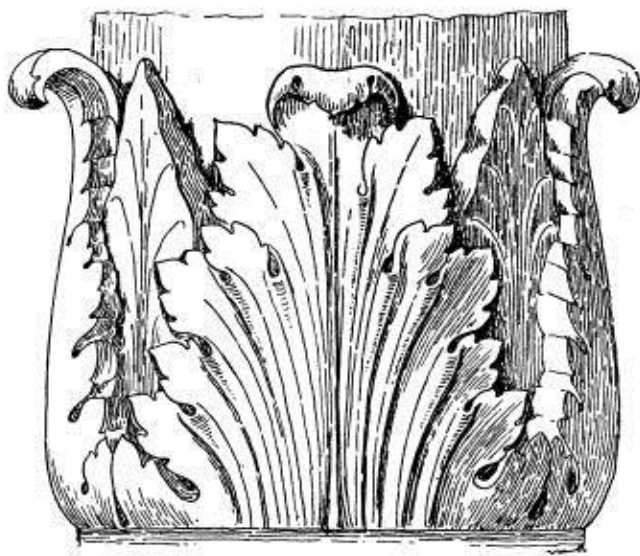


Рис. 158.— Листья аканта и водяного листа с древнеримской шахты.



Рис. 159.— Современные сорта аканта с морскими водорослями и маковыми листьями, используемые в оформлении.

декор на тарелках и в росписи носит очень свободный характер, но он занимает лишь второстепенное место, обычно встречаясь в сочетании с формами животных и гротеском. В нарисованных формах аканта может быть допущена максимальная свобода в изгибе и отражении изгиба; это достаточно логично, если учесть, что большая часть листьев создается свободной игрой кисти. (См. [Рис. 159](#).) Арабески Ватикана и итальянская посуда *cinque-cento* представляют собой лучшие образцы этой расписной листвы. Акантус был родоначальником почти всех последующих стилей декоративной листвы, вплоть до сарацинского и позднероманского, и его модификации показали, как трудно улучшить классический тип. Орнаменталисты и писатели, пишущие об искусстве, советуют нам искать новый лист, который со временем мог бы соперничать с акантом по орнаменту. Совет, возможно, хорош, и многие обратили на него свое внимание, но долговременных результатов пока получено не было. В последние годы некоторые орнаменталисты очень любят завитущечную работу. Конечно, это нельзя назвать новым, в этом мире мало что может быть нового; но его постоянное применение, от освещения до резьбы по камню, возможно, со временем придаст ему традиционный характер. Листва больше похожа на морские водоросли, чем на что-либо другое, но она также имеет слабое сходство с акантом, бычьим глазом и диким маком ([рис. 159](#)). У нас нет устоявшихся принципов орнаментального искусства; даже сами орнаменталисты расходятся во мнениях относительно того, что хорошо, а что плохо, так что ничто не живет достаточно долго, чтобы стать национальным украшением. Как мы можем надеяться соперничать с декоративностью

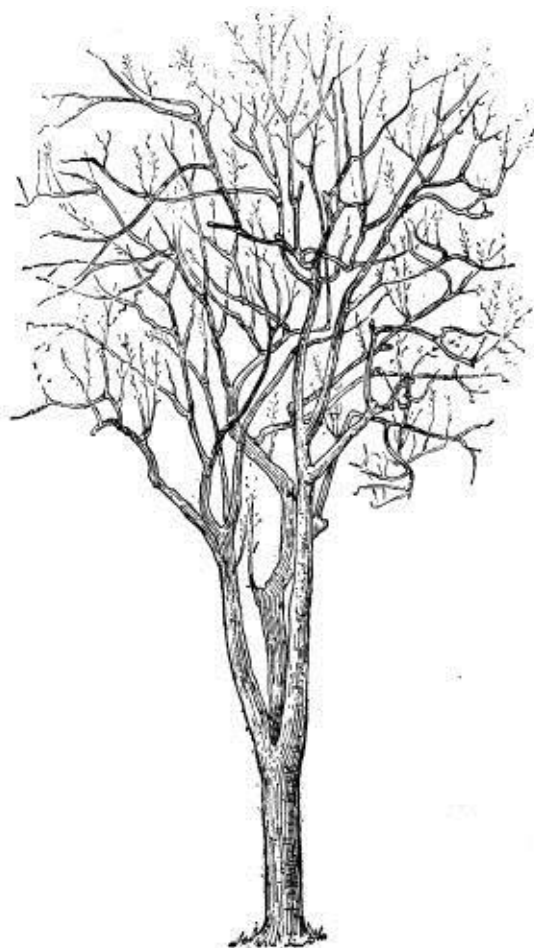


Рис. 160. Зимний вид грушевого дерева, иллюстрирующий “баланс” в природе.

искусство Греции, когда художники расходятся во мнениях, а нация безразлична; в то время как греки наслаждались единством художественной мысли и упивались поклонением прекрасному? Чтобы получить более полное представление о нежных разновидностях аканта, ученику рекомендуется внимательно изучить и зарисовать листву на пилястрах гробницы Людовика XII. Покойный Альфред Стивенс сделал больше, чем кто-либо другой за последние годы, для правильного применения аканта. (См. [Рис. 132.](#))

ГЛАВА VIII

Т Классы “*символических*” и “*мнемонических*” орнаментов обширны и представляют одинаковый интерес для историка, антиквара и изучающего искусство. Нелегко провести грань между ними, поскольку последние так близко примыкают к первым. Мнемонический орнамент - это тот класс, который включает письменные знаки, иероглифы и естественные формы в качестве вспомогательных средств для запоминания. Сцены, факты или идеи, вызванные таким образом, могут иметь отношение к украшаемому предмету, а могут и не иметь; *например*, мы видим тексты из Корана на куфическом языке и другими иероглифами, используемыми для украшения стен и ворот мечетей, а также платьев, ваз, подсвечников и других предметов домашнего обихода. Японский орнамент изобилует мнемоническими знаками с другими формами или без них. Вся письменность произошла от рисунков варварских племен; символы этих рисунков использовались, с одной стороны, для обозначения букв, а с другой - для обозначения идей. В декоративно-прикладном искусстве большинства народов надписи можно найти на их зданиях, утвари и предметах роскоши; и, как и в случае с некоторыми иллюминированными рукописями, не только трудно понять, где заканчиваются буквы и начинается орнамент, но и был ли основной конец не орнаментом, а инструкцией. Искусство иллюминации или декоративного письма действительно начинается тогда, когда есть желание представить написанное в красивой форме, и для тех, кто не умел читать, важна была только иллюминация. В руках художников буквы часто располагались в виде весьма орнаментального шифра. *Монограмма* и *шифр* являются почти синонимичными терминами; первый отличается от последнего только тем, что монограмма может иметь разные формы букв в разных положениях и при этом иметь одно и то же значение, в то время как шифр не может иметь более одной конкретной формы, иначе он теряет свое назначение, если используется в качестве печати или товарного знака. Украшения, найденные на гробницах, саркофагах, каменных табличках и т.д. Древнего Египта, носят мнемонический характер, и это было основной причиной их существования: они были изваяны на гранитных плитах, чтобы запечатлеть имена и добродетели умерших царей и выдающихся личностей, но в то же время они были сделаны приятными для глаз; идеальный баланс и равномерное распределение этих надписей придают им высокую декоративность, и они становятся мнемоническим орнаментом. (См. [Рис. 162.](#)) Эта диаграмма представляет собой иероглифическую надпись, взятую из знаменитой “Скрижали четырехсот лет”. Это третья строка из двенадцати на этом памятнике, и переводится она так: “Царь Верхнего и Нижнего Египта, Ра-юзер-ма, Сотеп-эн-ра, Сын Ра, Рамас Мер-амон, Вождь, обогащающий земли памятниками своего имени”. Надпись на [рис. 163](#) часто встречается в японской керамике; она представляет собой слово “Джиу”, означающее долголетие или вечную жизнь. Японскими символами долголетия являются следующие: бог долголетия, очень старый человек с большой головой и веселым выражением лица, держащий в руках свиток и сопровождаемый журавлем в качестве атрибута, а иногда аистом или священной черепахой. Журавль сам по себе является символом долгой жизни; бамбук, ель и слива вместе составляют второе, а тыква - совсем другое. Религия с самого раннего периода истории человечества использовала Искусство в качестве своей земной служанки, и девять десятых символического орнамента относится к религиозным таинствам и церемониям. Почти все зачатки искусства выражали религиозную мысль с помощью символов; изобразительное письмо варваров, иероглифические или жреческие композиции египтян на папирусе и граните, рунические и огамские надписи норманнов и древних кельтов были одинаково наделены оккультным значением, но они были символами только для посвященных. Хороший пример символического орнамента можно увидеть на [рис. 164](#). Крылатый шар, столь распространенный в египетском искусстве, был найден изваянным на перемычках дверных проемов храмов почти тридцати футов в длину. Говорят, что земной шар символизирует солнце, распростертые крылья - осеняющее присутствие Провидения, а аспидное владычество или монархию. Скарабей, или крылатый жук

(рис. 161), является эмблемой Создателя. Говорят, что диск или шар, который он держит в своих когтях, символизирует Солнце, от которого зародилась вся жизнь. Другое и более естественное значение, придаваемое диску, заключается в том, что он представляет собой шар, содержащий яйцо, которое жук обычно перекачивает в безопасное место, где оно зарывается, и со временем из него зарождается новая жизнь. Эта эмблема встречается в качестве центрального орнамента на некоторых египетских потолках. Почти все египетские орнаменты были символическими. Каноны или законы, установленные египетскими жрецами и главными писцами для руководства художниками, веками оставались неизменными; каждое украшение, включая изображения человеческой фигуры, рисовалось и лепилось по правилам, и никому не разрешалось изменять шрифт под страхом сурового наказания. Голубая нимфея, или цветок лотоса, является характерной чертой египетского орнамента (см. рис. 165); он был священным символом пришествия



Рис. 161.—Египетский скарабей.

изобилие, появившееся незадолго до появления всходов и сразу после разлива Нила; поэтому для египтян оно было предвестником хлеба насущного, поэтому неудивительно, что они поклонялись ему как символу земных благ. Существует разновидность лотоса, который приносит плоды, и говорят, что от него произошла форма еврейского семисвечного подсвечника. Лотос использовался в украшении всего египетского, свежие цветы использовались для украшения подношений их богам, а также преподносились в качестве мирного подношения незнакомцам и посетителям. Далее

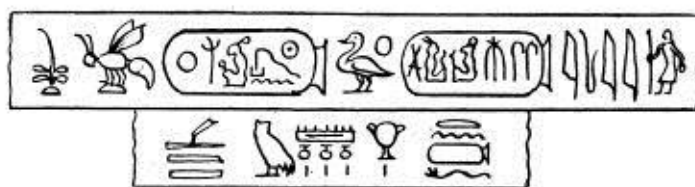


Рис. 162.—Надпись с египетской таблички.



Рис. 163.— Японская надпись “Джиу”, или “долгая жизнь”.



Рис. 164.—Крылатый шар и аспиды, египетский символический орнамент.



Рис. 165.—Символический орнамент, египетский лотос и вода.

по важности лотосу уступала пальма как символическое растение; ассирийцы использовали ее в своих барельефах. Окруженное священным хомом, оно называлось “деревом жизни” ([рис. 166](#)). Финиковая пальма находится здесь в окружении священного хома, который рос на склонах Гиндукуша и был растением, из которого впервые был приготовлен опьяняющий напиток



Рис. 166.— Священное дерево жизни или хом (Британский музей), с ассирийского барельефа.

сделано арийцами. Финиковая пальма, безусловно, была деревом жизни для восточных народов, давая им пищу, алкогольные напитки,^[8] и кров. Многие животные, птицы и гибридные создания, такие как египетский сфинкс и крылатый бык Ассирии, имели символическое значение.

Еловая шишка, столь распространенная в ассирийском орнаменте, была эмблемой огня, так же как лотос был эмблемой воды, и эту шишку, насаженную на посох и украшенную лентами, носили вакханки и менады во время празднования праздников Диониса, греческого Вакха. Это известно как “тирс”, или посох Вакха. (См. [рис. 167](#).) Сосна была посвящена Дионису, поскольку из нее доставляли скипидар

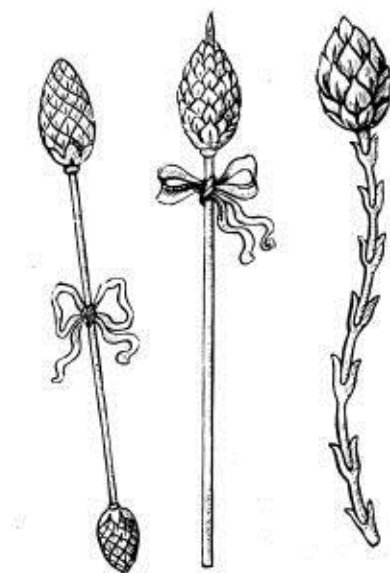


Рис. 167.— Три формы тирса или посоха Вакха.

для изготовления факелов; из его шишек также делали вино, что было важным элементом этих фестивалей. Голова тирса часто делалась из листьев плюща вместо сосновой шишки, и Вакх, как говорят, прятал копья под этой головой из листьев и таким образом побеждал тех, кто был враждебен ему (Диодор Sic. lib. iii. cap. iv.; *Метамор* Овидия. iii. 667). Виноградная лоза и плющ также были посвящены Вакху и символизируют его в греческих и римских украшениях. Раннехристианское и средневековое искусство также изобилует символическими орнаментами. Эти украшения часто безразлично называют “эмблемами”, “атрибутами”, “символами” и т. Д. Аллегория - это своего рода притча, и это слово часто применяется к аллегорической живописи или скульптуре, которая представляет собой изображение одной вещи под изображением другой и в основном выражается формами человека или животных.^[9] На недавней картине под названием “Надежда” мистера Уоттса мы имеем прекрасную аллегорическую иллюстрацию в виде фигуры, сидящей на сфере, или мире, и склоняющей ухо, чтобы уловить звуки лиры, на которой она играет, у которой осталась только одна струна; от композиции веет странным чувством одиночества, которое только что избавила от полного опустошения музыка, оставшаяся в одной струне.

ГЛАВА IX

Т Арабески Ватикана были замечены и раньше; однако на потолке зала дель Камбио в Перудже были арабески, расписанные Перуджино, мастером рафаэля, также в апартаментах Борджиа в Ватикане и на вилле Мадама; говорят, что арабески последней были скопированы со штукатурки на вилле Адриана близ Тиволи.

Рафаэль, будучи одним из величайших художников современности, дополнил красоту такого рода украшений изысканным рисунком и композицией фигур. Некоторые медальоны на лоджиях содержат сюжеты, которые, как говорят, взяты из античных драгоценных камней, также представлены сюжеты из Священных Писаний; изгнание Адама и Евы из Рая уравнивается изображением Омфалы и Геркулеса, у королевы в руках дубинка.

Когда шифр или знак передает нашему разуму идею или ассоциацию идей, мы называем это “символом”, особенно если идея связана с религией. Самая распространенная форма, встречающаяся в символическом искусстве, - это круг, как символ вечности, поскольку у него нет ни начала, ни конца; он часто предстает в виде змеи с хвостом во рту, поскольку этот, как и многие другие языческие символы, был перенят ранними христианами. Круг в форме колеса, возможно, имел самое широкое значение в искусстве. Огненное колесо, или солнечное колесо, было эмблемой тевтонских солнцепоклонников. *Чакра*, или священное колесо, является эмблемой религии Брахмы; это щит Брахмы и Вишну в виде огненного колеса; для сиамцев это символ вселенского владычества, знак бедствия и символ вечности. (См. [Рис. 168.](#)) Форма колеса на [рис. 169](#) - это *кикумон*, или эмблема Японской империи; однако она происходит от хризантемы.

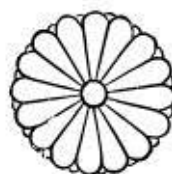


Рис. 168.— “Чакра”,
или священное колесо Брахмы Рис. 169.—Кику-Мон,
и Вишну, также называемое знак японской империи.
“огненным колесом”.

Христианское искусство, с начала первого века нашей эры по четвертый, почти полностью состояло из символов. Первые христиане боялись, как бы их новообращенные не впали в язычество, и поэтому избегали изображений; а подвергаясь преследованиям, они использовали только несколько символов, таких как рыба, голубь, агнец и монограмма Христа. Этот последний состоял из двух греческих букв X и P (Chi и Rho), при этом Chi образует крест, как показано на А на [рис. 170](#); другая его форма показана на В, где у креста Rho образован на вертикальном стержне, а под дужками написаны первая и последняя буквы греческого алфавита (Альфа и Омега). Эта форма иногда появляется на нимбе над головой агнца; последний иногда стоит на круглом холме, у подножия которого берут начало четыре ручья, весь символ которых означает “Христос первый и последний, Агнец Божий”, потоки “четырех евангелистов, Евангелия которых являются водой жизни для всего мира”.

На с, рис. 170, мы видим монограмму, которую император Константин поместил на *лабаруме*, или

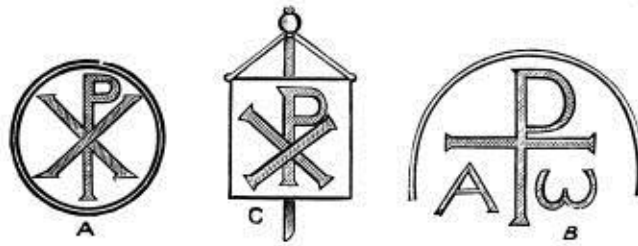


Рис. 170.—Священные монограммы в христианском искусстве.

Императорский штандарт, после его обращения; он был выткан золотом на пурпурной ткани. Христа иногда изображали в виде Орфея с лирой в руке среди птиц и зверей; однако самым распространенным Его олицетворением был Добрый Пастырь, заботящийся о Своих овцах, в котором Он всегда изображался молодым и красивым. Каждое аллегорическое изображение Основателя христианской религии было сделано приятным для глаз новообращенных, и все, что имело отношение к ужасной сцене Распятия, было избегнуто. Христианская церковь символизировалась в виде корабля с нашим Господом в качестве лоцмана и паствой в качестве пассажиров; откуда мы можем иметь слово *неф* (церкви), от *navis*, корабль; *paus*, корабль, также было греческим названием внутренней части храма.



Рис. 171.—Встречный орнамент, испанская вышивка.

Голубь в христианском искусстве - это эмблема верности и Святого Духа, пеликан Искупления и феникс Воскресения. Одним из символов нашего Господа является рыба, потому что ее греческое название ἰχθύς (Ихтус) содержит инициалы "Иисуса Христа, Сына Божьего, Спасителя". Он также использовался как символ христианина, проходящего по миру, не будучи запятнанным им, поскольку рыба сладкая, несмотря на то, что живет в соленой воде; он выгравирован на мягком камне римских катакомб (где находили убежище ранние христиане), с монограммой и другими надписями. *Рыбий пузырь*, или форма рыбы, часто заключает в себе Деву Марию с Младенцем и является распространенной формой печатей религиозных домов, аббатств, колледжей и т. Д. Четыре евангелиста представлены соответственно львом, тельцом, человеком и орлом: святой Марк - лев, тельенок - святой Лука, человек - святой Матфей и орел - святой Иоанн.

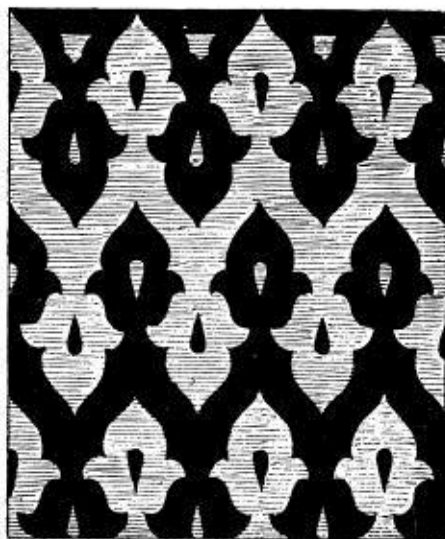


Рис. 172.— Встречный узор в морском стиле, инкрустированный мрамором.

Многие растения используются как символы в христианском искусстве: виноградная лоза, типичная для Христа, во времена Византии и Средневековья. В Священном Писании мы находим частые упоминания о лозе и виноградных гроздьях; винный пресс типичен для "Страстей", как мы читаем у Исайи. Цветок страсти, как следует из его названия, использовался и используется до сих пор как эмблема смерти Христа. Лилия является эмблемой чистоты и всегда использовалась как атрибут Девы Марии на изображениях Благовещения. Мы часто находим это растение выгравированным на могилах раннехристианских девственниц. От ириса, ранее называвшегося лилией, происходит цветок де люс, или *флер-де-лис*, одно из лучших традиционных изображений любого цветка; оно широко использовалось в качестве украшения в скульптуре, живописи и ткачестве в тринадцатом и последующих веках. Это был королевский знак отличия Франции; средневековая Флоренция носила его на своем щите и на своей монете, *фиорино*; и он использовался в коронах многих монархов, от царя Соломона до нашей королевы. Трилистник является эмблемой Троицы и является распространенной формой в готическом декоре.

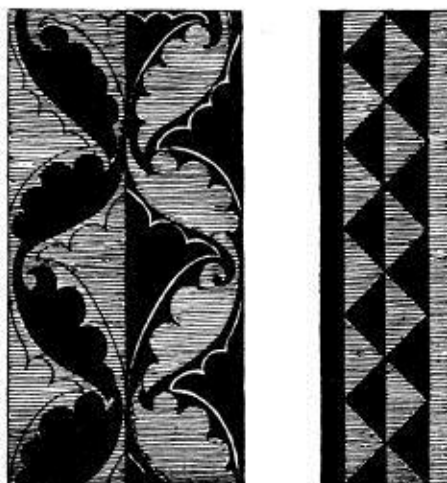


Рис. 173 и 174.—Орнамент для замены.

Символический и мнемонический классы теперь описаны, и остается только *эстетический*. Эстетической формой мы обязаны ясности и прямоте греческого ума. Греки были довольны простым решением стоявшей перед ними проблемы, которая заключалась в том, чтобы украсить то, что у них было под рукой. Если им нужны были аллегорические сюжеты, они ограничивали их своими фигурами, и, освободившись таким образом от других мешающих элементов, они

сосредоточили все свое внимание на совершенствовании формы цветка. Они достигли совершенства в этом, как и в своих фигурах, исправляя индивидуальные особенности путем изучения лучших образцов целого класса; и таким образом им удалось создать наиболее совершенный тип излучающего орнамента и приспособить его к скульптуре и живописи на плоских и изогнутых поверхностях. Это украшение идеально подходит, потому что вы не можете ни дополнить его, ни отнять, не испортив его совершенства. То же самое, лишь в незначительной степени, можно сказать о цвете, нанесенном на резные узоры сарацин и мавров: и те, и другие являются эстетическими произведениями, созданными исключительно ради их красоты. Симфония в музыке - это композиция гармоничных звуков; она не имеет особого содержания и аналогична эстетическому украшению, только ухо очаровывается первым, а глаз - вторым.

ПРИЛОЖЕНИЕ

ON THE ORDERS OF ARCHITECTURE

МнеПоказалось, что короткая глава об орденах была бы полезна студентам не только потому, что так много орнамента используется для обогащения самой архитектуры, но и потому, что гораздо большая его часть используется в сочетании с архитектурой, и без некоторых слабых знаний предмета орнамент и архитектура, вместо того чтобы подчеркивать характерную красоту друг друга, склонны портить друг друга. Строгие линии архитектуры должны служить фоном для изящных изгибов орнамента, а простые грани должны не только оттенять резные поверхности, но и придавать драгоценность волнистости резного орнамента. Когда я говорю об орнаменте, я имею в виду его высшую форму - человеческую фигуру, и я могу указать на греческий дорический фриз как на блестящий пример успеха. Такое сочетание орнамента и архитектуры, однако, требует высоких качеств орнамента и понимания художниками того, что требуется для взаимного контраста или акцента; и если это будет успешно достигнуто, я думаю, следует признать, что совместная работа дает более прекрасный результат, чем несочетаемое совершенство каждого из них.

Средний орнамент, будь то фигуры или растения, имеет тенденцию ухудшать архитектуру, с которой он ассоциируется, и может испортить его из-за того, что основные линии не будут должным образом контрастировать с соседними архитектурными формами, или из-за того, что орнамент выполнен в слишком большом масштабе. Я видел в современных работах величественное достоинство большой комнаты, полностью разрушенное колоссальными фигурами. Микеланджело в своем великолепном потолке Сикстинской капеллы с помощью гигантских фигур превратил огромную часовню в кукольный домик. Я могу добавить, что существует монументальный колорит, а также монументальная форма: лучшие примеры такого колорита можно увидеть во многих величественных зданиях Италии и Константинополя, особенно в соборе Святого Марка и в Sta. София; но вы также можете увидеть великолепные залы и церкви, раскрашенные в цвета французских сливовых коробочек.

Продуманная система соотношения частей друг с другом и с целым, которая настолько важна в архитектуре, что является ее главной характеристикой, не менее ценна и для разделения пространств с целью украшения.

Лепнина, которая является настолько важной особенностью архитектуры, что породила поговорку "лепнина - это архитектура", дает уроки элегантности форм и правильного контраста форм, которые полезны для художника-декоратора, которому приходится создавать формы небольших предметов; в то время как коринфская капитель была прототипом большинства цветочных капителей вплоть до наших дней.

Признается, что в те периоды истории, когда архитектура, скульптура и живопись достигали своего наивысшего совершенства, живописец, скульптор и архитектор не только симпатизировали

друг другу, но и каждый из них неплохо разбирался в родственных искусствах. В эпоху Возрождения и непосредственно перед ней можно встретить художников, которые были ювелирами, скульпторами, живописцами и архитекторами, а также нескольких поэтов, музыкантов и инженеров.

Происхождение ордеров, вероятно, находилось на веранде греческой деревянной хижины. В некоторых рисунках на греческих вазах можно увидеть процессы, с помощью которых были созданы дорические и ионические капители ; но для нашей цели, которая не является археологией, необходимо сослаться только на некоторые из лучших примеров, после того как деревянная хижина была превращена в мраморный храм.

Орден состоит из колонны, поддерживающей архитрав, фриз и карниз, который называется антаблементом. Колонна обычно состоит из стержня, капители и основания, за исключением дорических колонн греков и ранних римлян, которые были без основания. Заглавной частью была заглушка, которую, как вы сейчас видите, плотники прикрепили к верхушкам опорных столбов, чтобы укоротить опору брессуммера. Архитрав представлял собой то, что мы сейчас называем брусом, и нес на себе фермы крыши; фации архитрава показывают, что в некоторых случаях этот брус состоял из трех деревянных брусьев, каждый из которых слегка выступал над нижним. Фриз представлял собой широкую полосу непосредственно над архитравом и под карнизом, включающую триглифы или концы ферм, и заполнение между ними, которое называется метопом. Метопы оставались открытыми в ранних греческих храмах, но в конечном итоге были заполнены скульптурами. Карнизом служили выступающие дощатые пещеры; в то время как наклонный

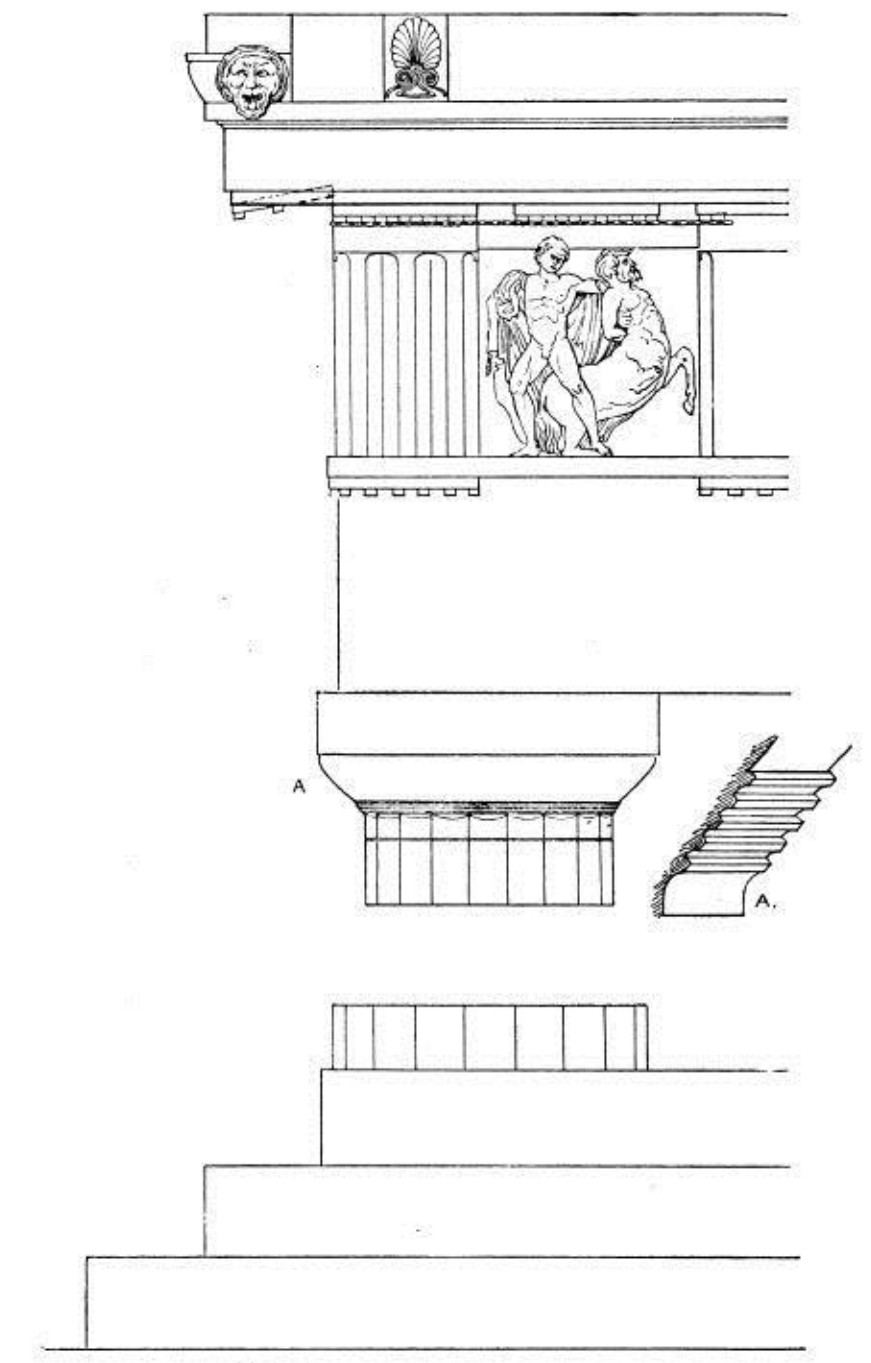


Рис. 175.—Парфенон. Греческий дорический стиль: увеличенный участок колец в точке А.

нижняя сторона балок была скопирована с наклонных балок крыши.

Сначала я расскажу о греческих орденах не только потому, что они были самыми ранними, но и потому, что греки проявили величайшую художественную чувствительность в выборе форм, композиции линий и соотношении света и тени. Я начну с ДОРИЧЕСКОГО. Стержень конический, с двадцатью неглубокими сегментарными канавками, заканчивающимися под капителью, которая состоит из толстой квадратной крышки, называемой счетом, с круглым эхинацей под ней, заканчивающейся внизу кольцами, называемыми кольцами, а немного ниже них находится глубокий узкий желобок, называемый шейкой, и стержень не имеет основания.

Греки были мореплавательным народом, населявшим в основном побережье моря, острова Архипелага и окраины Малой Азии, и поэтому были знакомы с формами моря и раковин. Эхинаcea дорической капители напоминает раковину морского ежа, или *echinus*, когда она

лишилась своих шипов, и, вероятно, была названа в его честь. Форма из оволо, которая использовалась чаще всего, называлась сума или волна. В Парфеноне, прекраснейшем образце дорического стиля, архитрав простой и когда-то был украшен золотыми щитами и надписями; он увенчан квадратной лепниной, называемой тения, или лентой; фриз с его квадратным киматием увенчан резным астрагалом и разделен в продольном направлении триглифами, выступающими частями, украшенными двумя целыми и двумя половинными вертикальными каналами, от которых и произошло название слова "триглиф"; под тенией находится более узкая квадратная лепнина шириной с стену. триглиф, а под ним орнамент из капель, называемых гутте. Я могу указать на это как на наиболее художественный прием как для того, чтобы нарушить монотонность стен, так и для того, чтобы соединить архитрав с фризом. Триглифы начинаются под углами фриза и располагаются по центру всех остальных колонн, с дополнительным триглифом между каждой, хотя на фризе над большим центральным отверстием Пропилея есть два промежуточных триглифа; почти квадратные метопы между триглифами заполнены фигурными изображениями. Карниз состоит из квадратной полосы-перемычки, из которой выступают перемычки, наклонная нижняя сторона которой украшена каплями; а над перемычками находится их заглушка, узкая полоса под короной; корона или основной выступающий элемент карниза имеет горловину внизу, а его заглушка состоит из широкого скругления с глубоким горлом, под которым выгравирован ястребиный клюв. Все это вместе образует самое великолепное архитектурное произведение из всех существующих, которое вызывало восторженное восхищение всех людей со вкусом в мире с момента его постройки и до времен Эрнеста Ренана, одного из его последних выдающихся поклонников.

Я задержался на этом заказе, потому что это шедевр на все времена. Те, кто видел его только в Англии, возможно, убеждены, что эта похвала была несправедлива; но даже они изменили бы свое мнение, если бы увидели его совершенно белым в ясный день при ярком солнечном свете; но в Лондоне, даже в его лучшие времена, не хватает чистого воздуха и неистового солнца Афин, а также пентелийского мрамора, и есть вероятность, что скульптура в метопах была оставлена без внимания. Этот греческий дорический храм - настоящая архитектура, приспособленная к климату и созданная гениальными людьми, чтобы очаровать самую одаренную расу, которую когда-либо видел мир. Для греческого архитектора не было слишком большой мысли и труда при проектировании своего здания, чтобы придать ему такую форму, чтобы солнце играло на нем мелодии от рассвета до заката. Такая поистине национальная архитектура не может быть перенесена в другой климат без потери большей части своего эффекта, равно как и не может быть перенесена на грубый и непрозрачный материал без потери большей части своего очарования; в то время как ее скульптура, лучшая из всех, которые когда-либо видел мир, изображала национальные традиции или события, связанные с ее верой. Но даже здесь, в Лондоне, если вы увидите пересказы греческой архитектуры, только что выкрашенные в белый цвет в ясный солнечный день, вы увидите слабый отблеск ее первозданного великолепия. Восходящая луна, которую солнце создает на эхинусе, контрастируя с мягкими градуированными теплыми оттенками и резкими голубыми тенями, - лучшее, что когда-либо создавал архитектор. Великолепную скульптуру, украшавшую его метопы, можно увидеть в зале Элджина Британского музея. Этот единственный пример является образцом для тех, кто ищет совершенства в изысканной простоте, поскольку почти вся лепнина квадратная, и нет ничего богаче, чем высочайшая фигурная скульптура и один маленький резной астрагал; и я могу добавить, что совершенство всей композиции Храма столь же велико, как и совершенство этой части.

Ионный.

Пример, приведенный из-за его простоты, взят из Храма на реке Иллис. Колонна отличается от дорической более стройными пропорциями, наличием двадцати четырех глубоких эллиптических канавок с закруглениями в стержне, наличием мягкой капители, вставленной между тонкими литыми

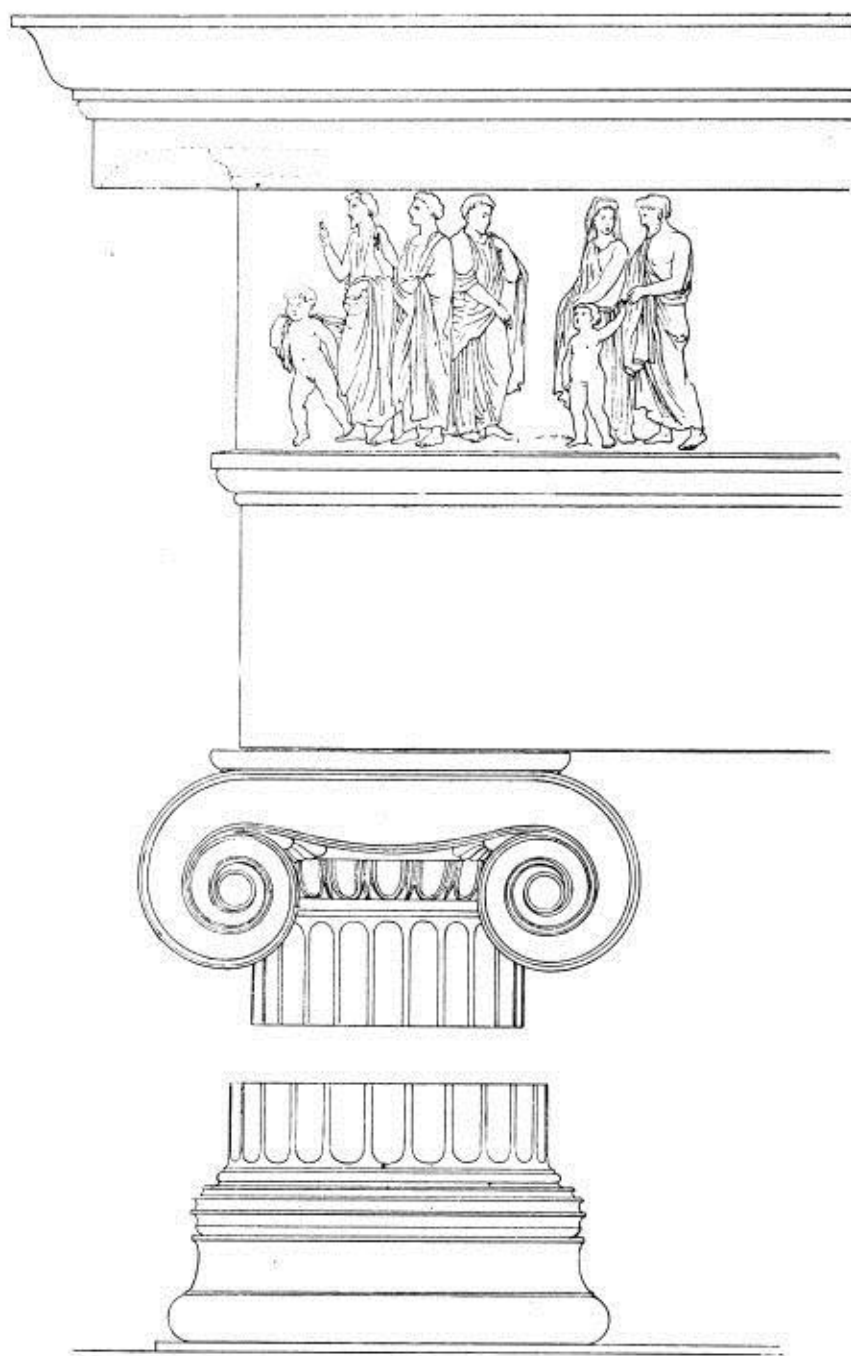


Рис. 176. Антаблемент, капитель и основание греческого Ионического храма на Иллисе.

счета и неглубокий эхинококк, вырезанный из яйца и языка. Особенность этого мягкого колпачка заключается в том, что каждая сторона передней и задней граней сформирована в виде спиралей и спускается значительно ниже нижней части капителя, а на гранях вырезана спираль в виде ракушки.^[10] Места соединения плоских поверхностей спиралей с выступающим круглым эхинацей замаскированы половинкой жимолости. В нижней части шахты находится круглая подставка или основание с небольшим выступом, состоящее из верхнего и нижнего торов, соединенных углублением (трохилусом), причем верхний тор имеет горизонтальную канавку, а нижний - гладкий, и квадратного цоколя нет.

В этом случае архитрав глубокий и без фасций, хотя ионический ордер имеет в основном три фасции; его венчающий элемент (киматий) состоит из скругления с простой кимой и астрагалом внизу. Фриз, на котором нет триглицфов, предположительно, был изваян фигурами; его киматий состоит из огея и астрагала, для обозначения которых нижняя сторона короны глубоко

выдолблена; киматий короны состоит из узкого выступа и кимы. Венчающий элемент, вероятно, существовал только на выступающих сторонах фронтона.

Поскольку это не трактат для архитекторов, а набросок предмета для орнаменталистов, одного примера достаточно, чтобы показать разницу между дорическим и ионическим, но приводится заглавная часть самого богато украшенного образца, Эрехтеума; его основные отличия от первого заключаются в том, что орнаменты на лепнине вырезаны, а не только раскрашены, что в антаблементе есть три фации к архитраву, что колонна имеет шейку, украшенную цветочными орнаментами, и резную шейку, а также изгибы колонны. заглавные буквы, а также спирали волют более многочисленны.

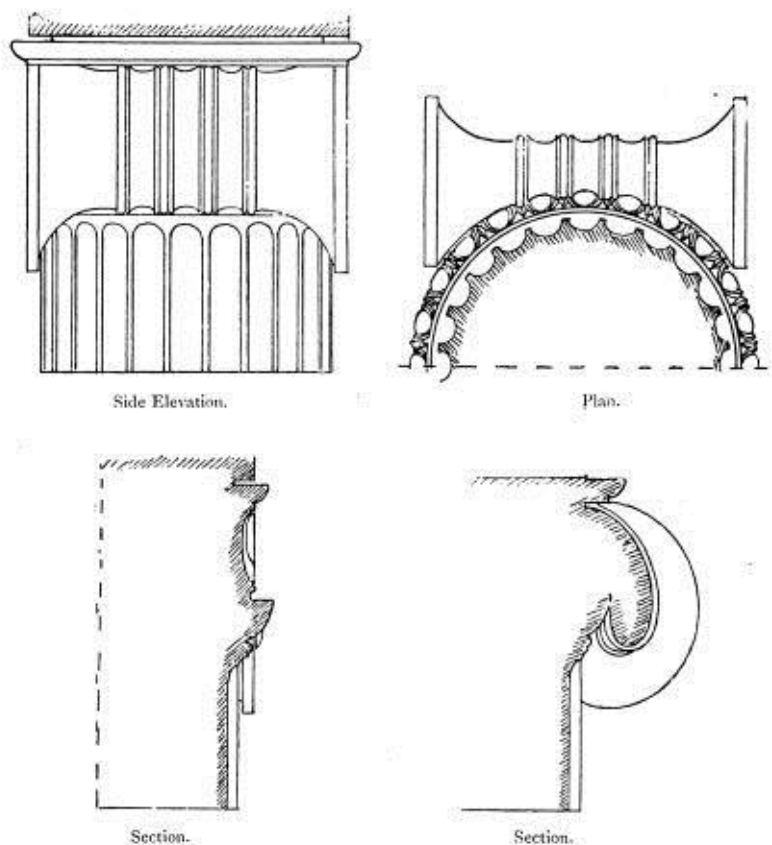


Рис. 177.— Боковой фасад, план и разрез Ионической капители из Храма на Илесе.

Раздел. Раздел.

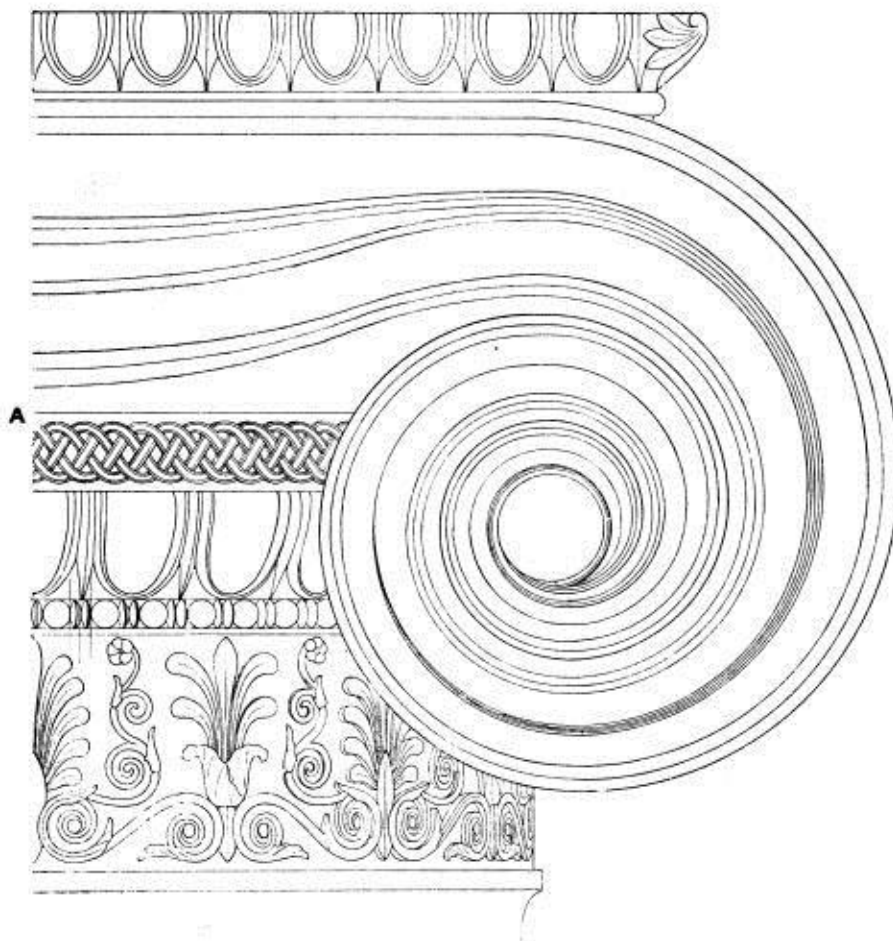
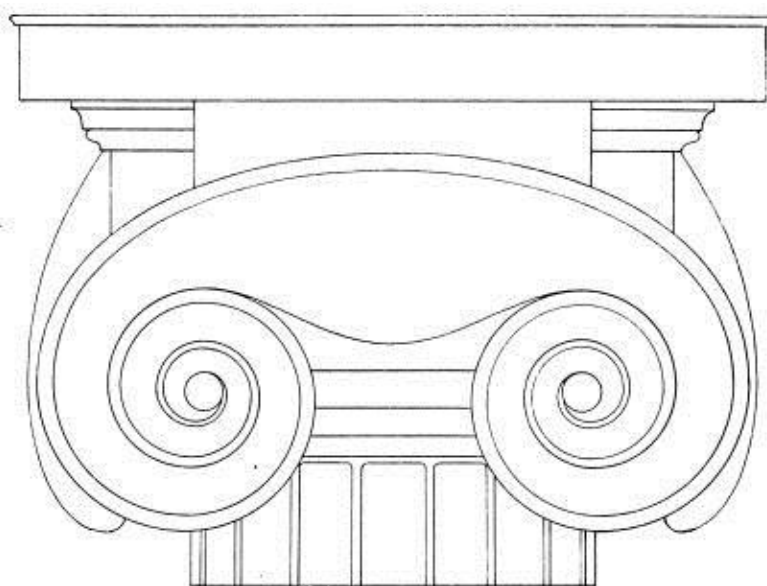


Рис. 178.— Греческий ионический: половина Капитолия с северного портика Эрехтеума в Афинах. А представляет собой обычную гильошировку с цветными стеклянными бусинками в глазках.

Я также привел капитель внутренних ионических колонн Аполлона Эпикурия в Бассе, чтобы показать, насколько она улучшена за счет того, что верх капителя сделан изогнутым, а не прямым. Ионический более изящный и, как правило, более богато украшенный, чем дорический, но не такой величественный. Капители из



Эрехтейон, фрагменты из храма в Бассе, из последнего храма Дианы в Эфесе и из Мавзолея находятся в Британском музее.

КОРИНФИЯНИН.

Каллимах, согласно Витрувию, изобрел эту заглавную букву и, как предполагается, жил примерно в 396 году до н.э., за сорок лет до рождения Александра Македонского. Помимо красоты этого ордена хорагического памятника Лисикрата, это единственный несомненный и законченный греческий образец, который у нас есть в Европе. Основное значение изобретения, помимо его внутренней красоты, заключается в том, что оно было принято римлянами как их любимый орден и использовалось во всех их владениях. Я привожу вам здесь историю, которую Витрувий рассказывает о его изобретении. Помимо привлекательности истории, она служит толчком к размышлению о том, что если те, чьи руки и глаза натренированы, будут наблюдать только за тем, что они видят, у них могут появиться идеи для изобретений.

“Девушка на выданье, гражданка Коринфа, заболела и умерла. После похорон ее няня собрала вещи, которые служанка больше всего любила, когда была жива, положила их в корзину, отнесла к могиле и положила сверху, а чтобы они подольше пролежали на открытом воздухе, накрыла их плиткой. Случайно эту корзинку поставили на корень аканта. Тем временем корень аканта, придавленный тяжестью, примерно весной пустил свои листья и побеги; эти побеги, росшие по бокам корзины, были вынуждены согнуть свои верхушки под тяжестью углов плитки и образовать спирали. Тогда Каллимах, которого афиняне прозвали Кататехносом за элегантность и утонченность его скульптуры, проходя мимо этой могилы, заметил корзину и нежную поросль листьев вокруг нее и, очарованный стилем и новизной ее формы, построил свои колонны среди коринфян по этому образцу”. (Вит. библиотека. 4, глава первая, стр. 9, 10.)

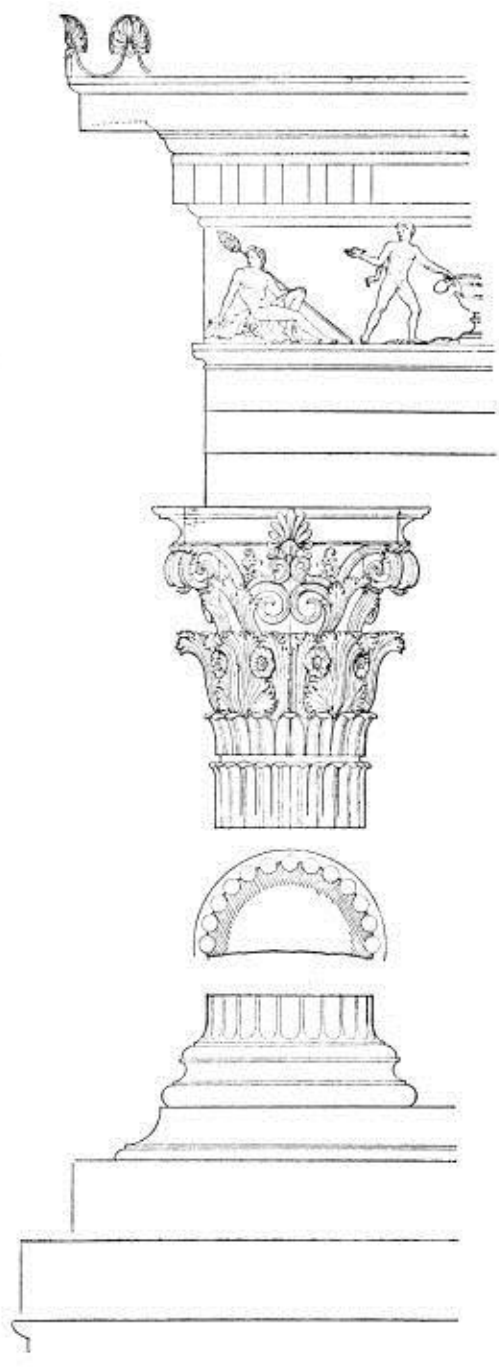


Рис. 180.—Антаблемент, капитель и основание памятника Лисикрату. Греческий коринфянин.

Коринфская капитель была найдена профессором Кокереллом в храме в Бассе, и он предположил, что она использовалась там. Другой был найден Инвудом в Афинах, и в храме Аполлона Дидимея в Бранхидах, недалеко от Милета, есть изящная капитель одной из коринфских колонн с резьбой, дата которой неизвестна.

Я не считаю греческими работы, выполненные после второго века до н.э., когда Греция стала римской провинцией.

Коринфская капитель памятника Лисикрату более чем в полтора раза превышает нижний диаметр колонны, в то время как дорическая капитель Парфенона составляет всего около половины диаметра шейки, а ионическая капитель Эрехтея - около восьми десятых.

Заглавные счеты имеют глубокую форму, горизонтально выдолблены с четырех сторон в плане и срезаны острые углы. Цветочная шапка состоит из нижнего ряда из шестнадцати простых

водяных листьев, примерно в половину высоты восьми листьев аканта верхнего ряда; между каждой парой листьев у них по цветку.

Над верхушкой и по бокам центрального листа, с каждой из четырех сторон капители, выступают по две акантовые ножны, из каждой ножны выходят по три стебелька; самый удаленный от центра образует спираль под одной стороной угла абака и поддерживается перевернутым верхним листом ножен; самые нижние стебельки образуют две спирали, соприкасающиеся друг с другом в центре. Третий стебелек находится между двумя первыми и образует гораздо меньшие завитки, чем те, что непосредственно под ними, соприкасаясь

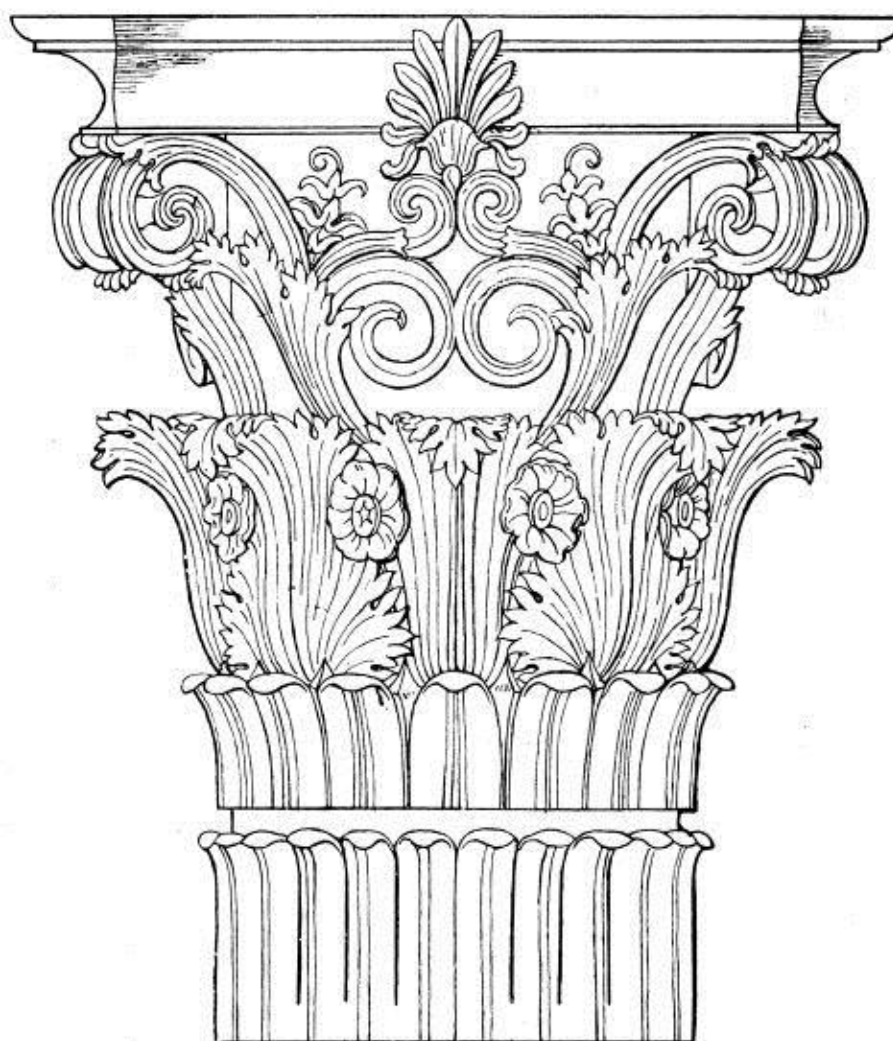


Рис. 181.—Капитель памятника Лисикрату. Греческий Коринфский.

в центре, но обращенный в обратную сторону к нижним; из середины этих стволов растет жимолость, верхушка которой достигает вершины абака, а между угловыми спиралями и жимолостью есть маленькая цветочная веточка, чтобы уменьшить оголенность корзины или колокольчика. Листья этой столицы изысканно изящны, но очертания столицы не радуют. Антаблемент выполнен в ионическом стиле, чтобы освободить фриз для скульптурной истории Вакха, превращающей некоторых пиратов в дельфинов. Архитрав глубокий, с тремя равными фасциями, лицевая сторона каждой из которых наклонена внутрь, и киматием. Над киматиумом фриза находится карниз с тяжелой зубчатой формой ложа.

Греки были непревзойденными художниками, которые помнили пословицу о том, что “правила хороши для тех, кто может обойтись без них”, и приспособили каждую часть своих зданий для создания желаемого эффекта света и тени. Профили их лепнины в основном немного отличались в каждом имеющемся у нас примере и в основном были приближены к коническим сечениям, из-за чего оттенок был менее однородным, сегменты кругов использовались редко; а в Афинах было изобилие превосходных скульпторов фигур.

Мне всегда казалось, что небольшие вариации, которые греки вносили в свои профили, чтобы добиться совершенства, и их страсть к простоте во многом объяснялись их глубоким знанием обнаженной человеческой фигуры. Все их новобранцы тренировались обнаженными, и они, должно быть, заметили, что совершенствование человеческой формы в результате тренировок было вызвано небольшими вариациями.

РИМСКИЕ ПОРЯДКИ.

Римляне, великие люди, сумевшие подчинить себе, управлять и цивилизовать столь значительную часть мира, и, возможно, именно по этой причине, были

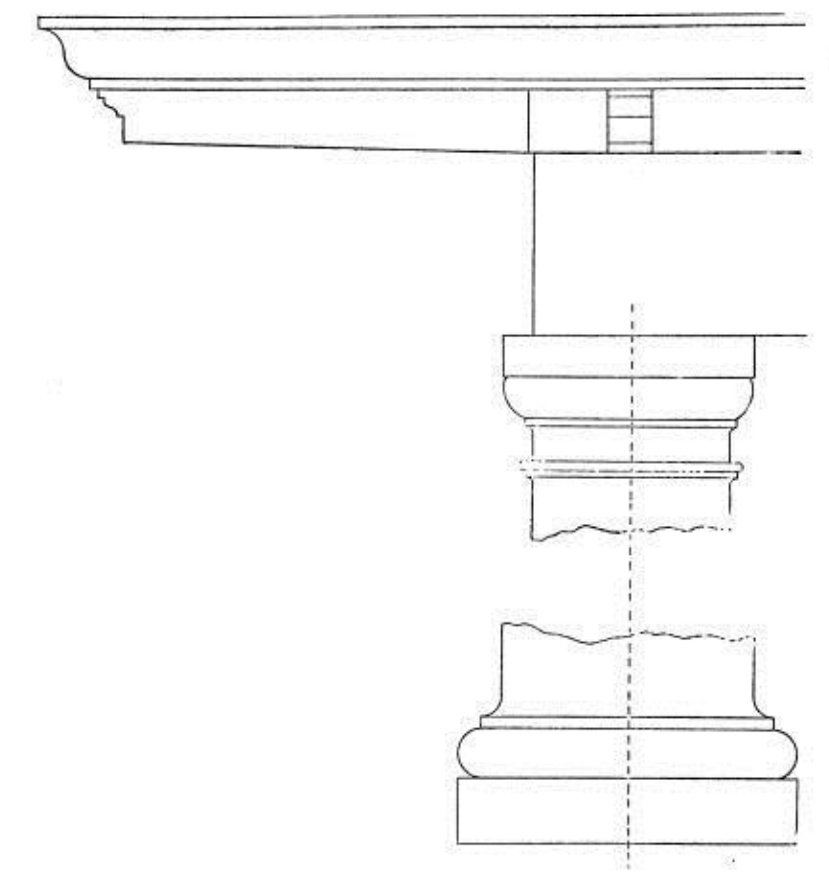


Рис. 182.— Тосканский орден.

не артистичный в том смысле, каким были греки. Римляне были рабами простых правил и методов; большинство, если не все, профилей их лепнины выполнялись циркулем, и у них почти не было хороших скульпторов. Однако у них была страсть к великолепию, к богато украшенной величавости и достоинству, и они редко упускали возможность воплотить их в своих общественных памятниках.

Помимо трех орденов, которые были взяты из устаревших греческих образцов их собственного времени, римляне добавили два: орден *тосканцев* и свое собственное изобретение, названное *Составным*.

ТОСКАНСКИЙ.

Тосканский собор описан Витрувиусом, lib. 4, глава 7, как неполный дорический, но с основанием и круглым постаментом. Портик собора Святого Павла в Ковент-Гардене работы Иниго Джонса - лучший пример, который у нас есть в Лондоне. Приведенный пример взят из ученого Ньютона Витрувия.

РИМСКО-ДОРИЧЕСКИЙ СТИЛЬ.

Одним из самых ранних примеров, за исключением того, что находится в Коре, который является скорее устаревшим греческим, чем римским, является пример Театра Марцелла в Риме, законченный Августом. Колонна не рифленая и не имеет основания, а капитель была сильно изменена по сравнению с лучшими греческими образцами. У абака есть киматий; эхинация уменьшена в глубине и представляет собой оволо, а кольца представляют собой всего лишь три простых скругления; у колонки тоже есть шейка и выемка. В антаблементе архитрав

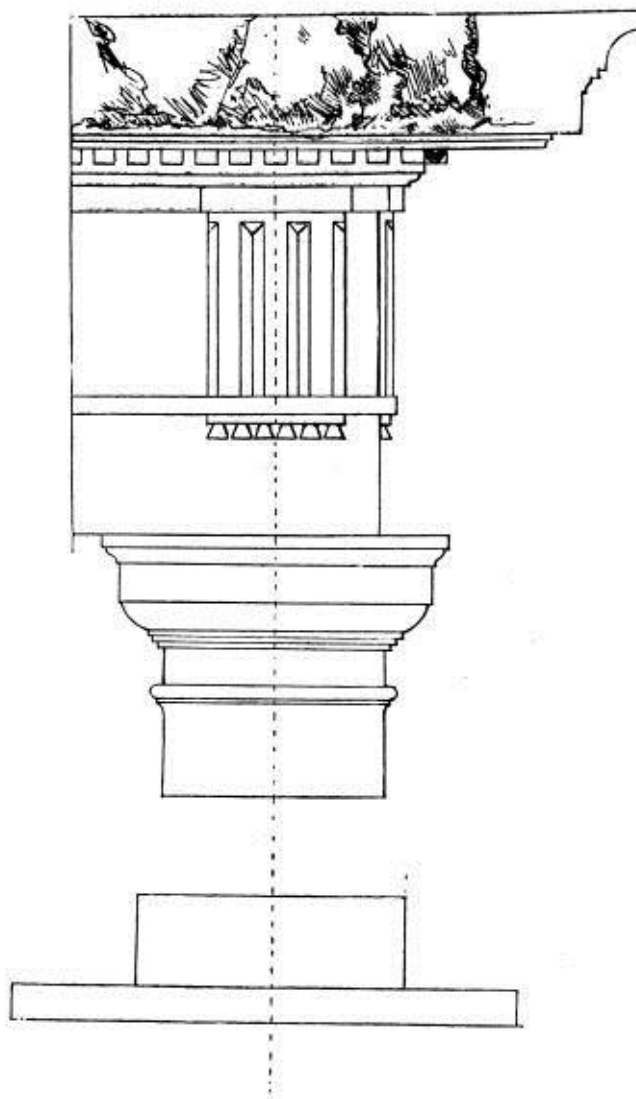


Рис. 183. — Римский дорический стиль. Из театра Марцелла.

Верхние элементы карниза являются предположительными, так как вся конструкция была разрушена. См. Desgodetz.

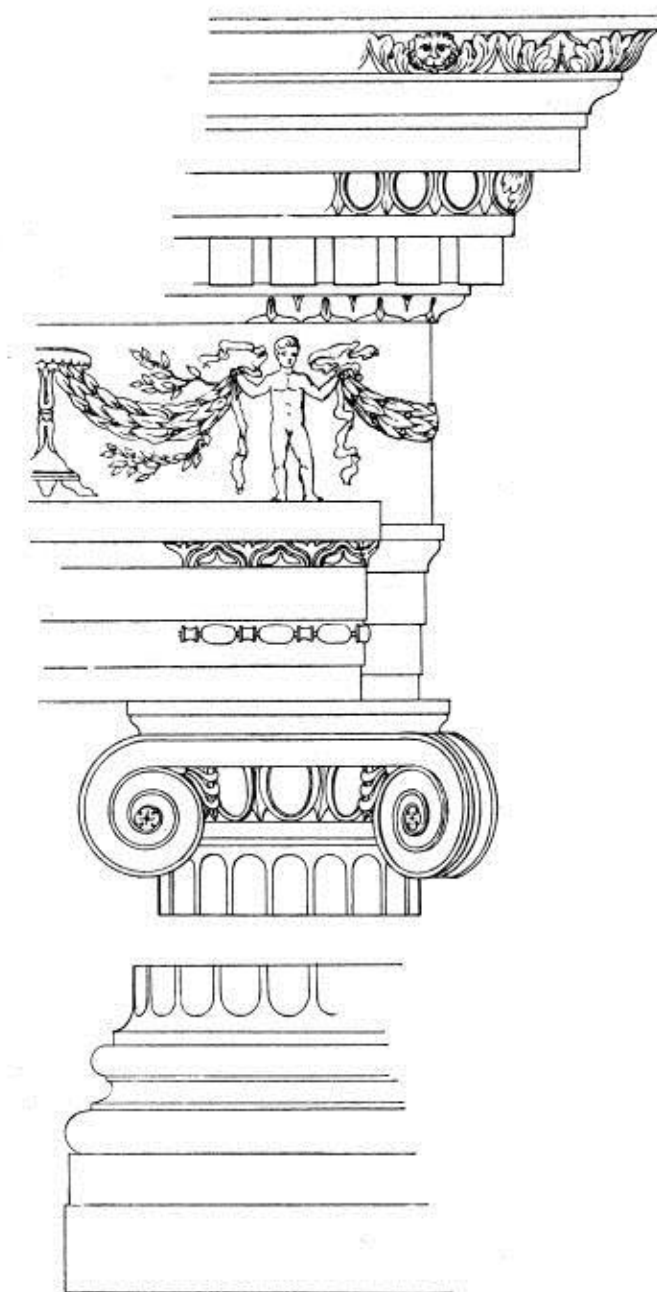


Рис. 184. — Римский ионический стиль. Антаблемент, капитель и основание угловой колонны в храме Фортуны Вирилис.

менее глубокие, чем в греческих образцах. В фризе триглыфы расположены над центрами угловых колонн; гутты имеют форму усеченных конусов, в то время как у греков они были цилиндрическими или с выемчатыми сторонами; карниз имеет зубчатую кромку; мутулы исчезли, но их край проходит по всей длине, а софит наклонен и украшен чередующимися кассетами и небольшими канавками, шестью на лицевой стороне и тремя в глубину; кроме того, циматиум короны увенчан большим каветто; в греческих образцах это был только венчающий элемент наклонных сторон фронтона. Римские дорические колонны можно увидеть в Колизее, в термах Диоклетиана в Риме и в других местах. Дорический стиль, наиболее известный нам, был разработан итальянскими архитекторами эпохи Возрождения.

РИМСКИЙ ИОНИЧЕСКИЙ СТИЛЬ.

Ионический стиль не был более по вкусу римлянам, чем дорический, поскольку, за исключением примеров в высоких зданиях, где ордера были сложены друг на друга, храм Фортуны Вирилис является единственным хорошим примером, хотя есть очень упрощенный

вариант в храме Конкордии (). Колонны храма Фортуны Вирилис в некоторой степени напоминают греко-римские колонны храма Бахуса в Теосе; они имеют похожие ничтожные капители и аттическое основание, но их истинно римский антаблемент значительно хуже, чем в Теосе, и фактически может служить примером того, чего следует избегать при профилировании. Карниз чрезмерно тяжел для фриза и архитрава, части непропорциональны, корона почти исчезла, чтобы освободить место для

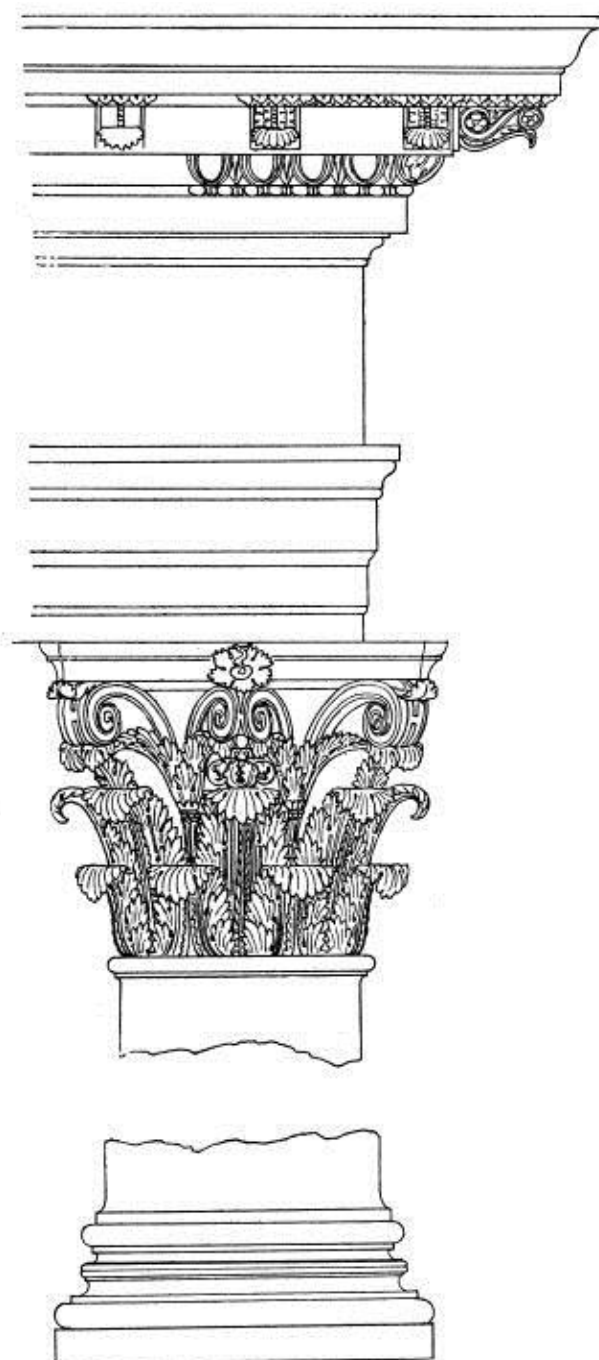


Рис. 185. — Римский коринфский стиль. Антаблемент, капитель и база Пантеона.

дополнительного венчающего элемента, а цветочные орнаменты на некоторых лепных элементах гигантские. Его основное значение для нас заключается в том, что его использовали архитекторы эпохи Возрождения, некоторые из которых, однако, значительно улучшили его внешний вид,

сделав его четырехгранным капителью, добавив горловину и поместив гирлянды из глаз, что придало капителью большую глубину и значимость.

РИМСКИЙ КОРИНФСКИЙ.

Великолепие этого капителя покорило римлян, поэтому хорошие образцы других ордоров, за исключением композитного, встречаются редко. Как я уже говорил, единственный несомненный греческий коринфский ордер, дошедший до нас, — это ордер памятника Лисикрата, хотя у нас есть много греко-римских примеров. Лучший римский пример, который я могу привести, — это Пантеон; существующий портик, по мнению М. Шеданна, является копией портика Агриппы, созданной во времена Септимия Севера. В любом случае, он обладает относительной простотой, которая была характерна для некоторых зданий, построенных незадолго до нашей эры. Капитель имеет два ряда по восемь листьев, причем верхний ряд не поднимается на такую же высоту над нижними, как нижние над горловиной, и между верхними листьями есть пространство, чтобы показать стебли оболочек кауликулов; внутренние заканчиваются под краем корзины, внешние образуют волюты под углами абака, а над ними закрученный лист маскирует нависание углов абака. Из листьев на вершине верхней части

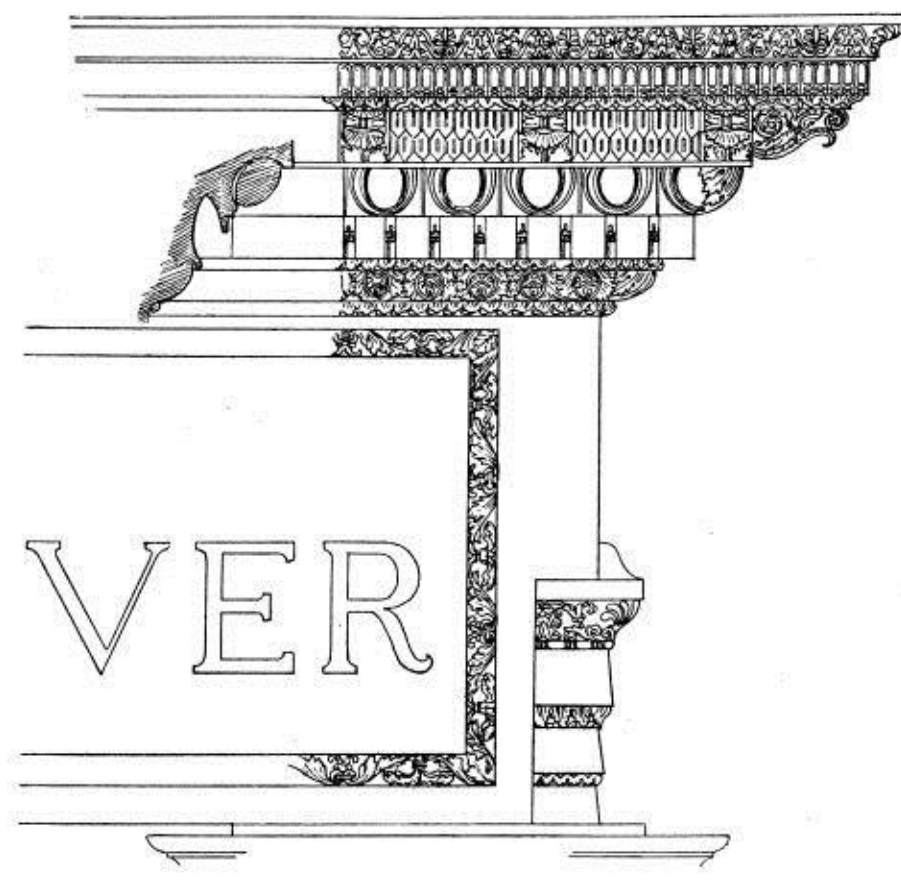


Рис. 186. — Римский коринфский стиль. Антаблемент Юпитера Тонана.

среднего листа стебель поднимается за кауликулами и расцветает в абакусе.

Можно заметить, что кауликулы в центре и на волоте утратили цветочный характер и стали каменными. Колонны без каннелюр, выполнены из гранита и имеют любимое римское основание: гладкий верхний и нижний тор, с двумя скотиями, разделенными двойными астрагалами и филетами. Антаблемент состоит из архитрава из трех фасций, нижний край выступов которых имеет лепнину, весь архитрав увенчан циматием, состоящим из широкой филеты и оги с астрагалом внизу. Фриз немного мельче архитрава и не имеет ничего, кроме надписи, а его

циматий является аналогом циматия архитрава в меньшем масштабе. Карниз тяжелый, его основа состоит из полосы с неразрезанными зубцами (), овалообразной лепнины с яйцом и язычком, астрагала с бусинами и катушкой, полосы с резными модильонами, неглубокой короны и глубокого циматия с филетами.

Я добавил изящную и гигантскую капитель Марса Ультора и антребалтур Юпитера Тонана, перегруженный орнаментом, в качестве контраста с почти суровой простотой Пантеона.

Я обращаю ваше внимание только на два момента в этом орнаменте: отсутствие язычков между яйцами, оставляя только вертикальную линию, и попытка превратить яйцо и язычок в листовую форму. Само яйцо покрыто орнаментом и расположено в центре листьев акантуса. Мы должны похвалить смелость автора, который подарил нам новый орнамент, но сожалеть о его недостатке вкуса, который заставил его создать плохой орнамент.

Разновидности листьев, используемых в капителях, были упомянуты в основной части книги.

РИМСКИЙ КОМПОЗИТНЫЙ СТИЛЬ.

Этот ордер получил название «композитный» из-за смеси ионических и коринфских мотивов в его капители. Приведенный пример взят из Арки Тита, воздвигнутой в честь взятия Иерусалима в 70 году н. э. Главное, на что следует обратить внимание, — это капитель, поскольку антаблемент является коринфским, менее богато украшенным, чем у Юпитера Тонана или Юпитера Статора, и значительно уступающим последнему по пропорциям. Можно представить, что вся листва над верхним рядом листьев в коринфском капители была удалена, что на уровне нижней части коринфских кауликулов был установлен резной ионический эхинус, что в центре эхинуса находится каликс, из которого цветок поднимается над вершиной абака, а с каждой стороны каликса выходят изогнутые ленты, уходящие в углубление абака и заканчивающиеся тяжелыми волютами, спускающимися к верхушке верхнего ряда листьев, причем нижние части лент и пространства между спиралями заполнены листвой. Части колокола, оставшиеся обнаженными из-за отсутствия оболочек кауликулов, покрыты двумя маленькими завитками листьев. Самый серьезный недостаток капители заключается в том, что верхняя часть не имеет художественной связи с нижней, и если рассматривать ее как изолированную капитель, ее завитки слишком тяжеловесны по сравнению с остальной частью. Однако мы должны отдать римлянам должное за достоинства этого изобретения. Они

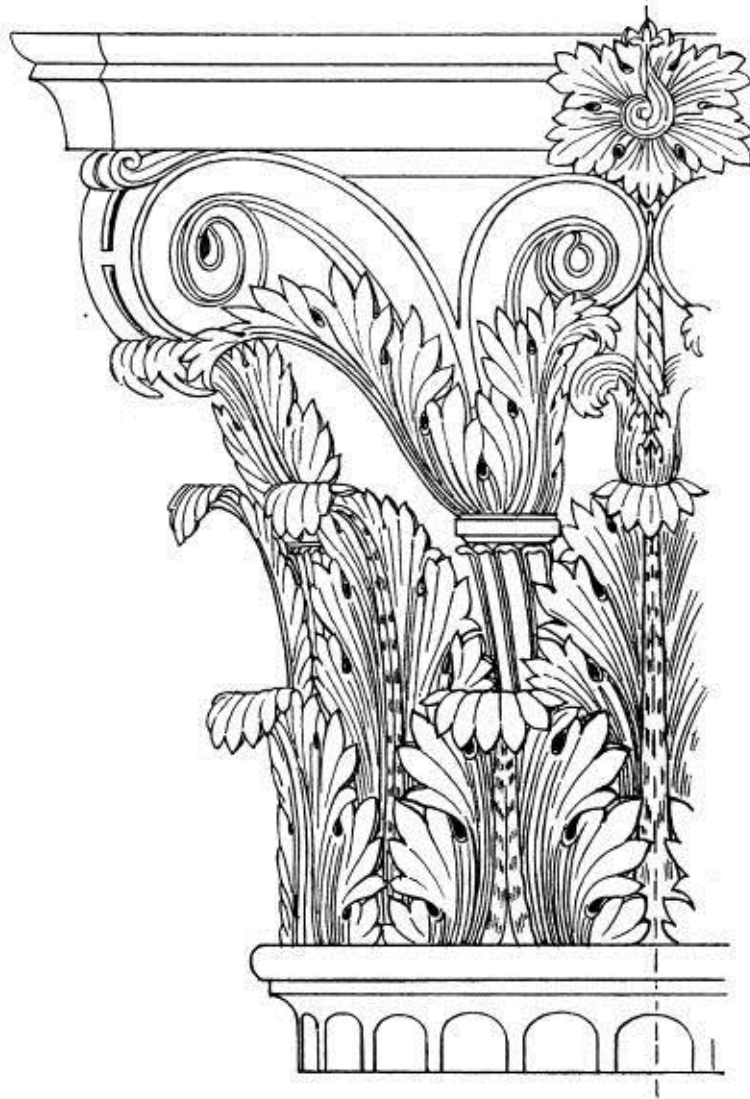


Рис. 187. — Римский коринфский капитель. Половина капителя Марса Ультора.

поняли, что в высоких колоннах, а в данном случае колонны стоят на пьедесталах, волюты коринфских колонн

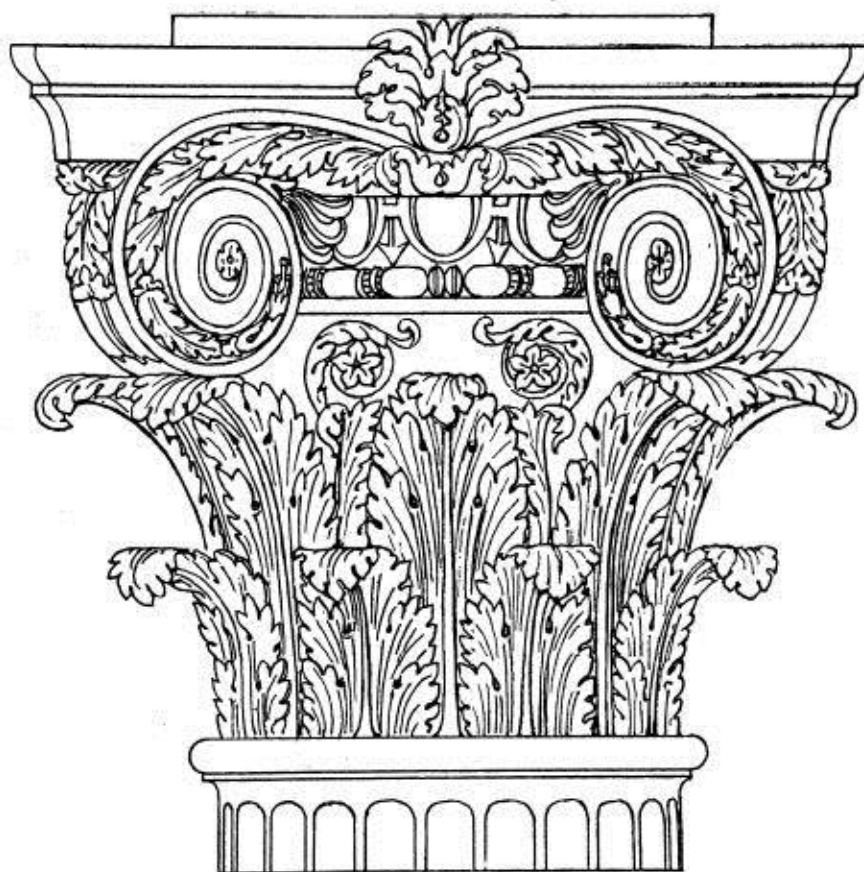


Рис. 188. — Римская композитная капитель с Арки Тита.

были слишком незначительными. Этот капитель, однажды изобретенный, понравился римлянам и применялся повсеместно.

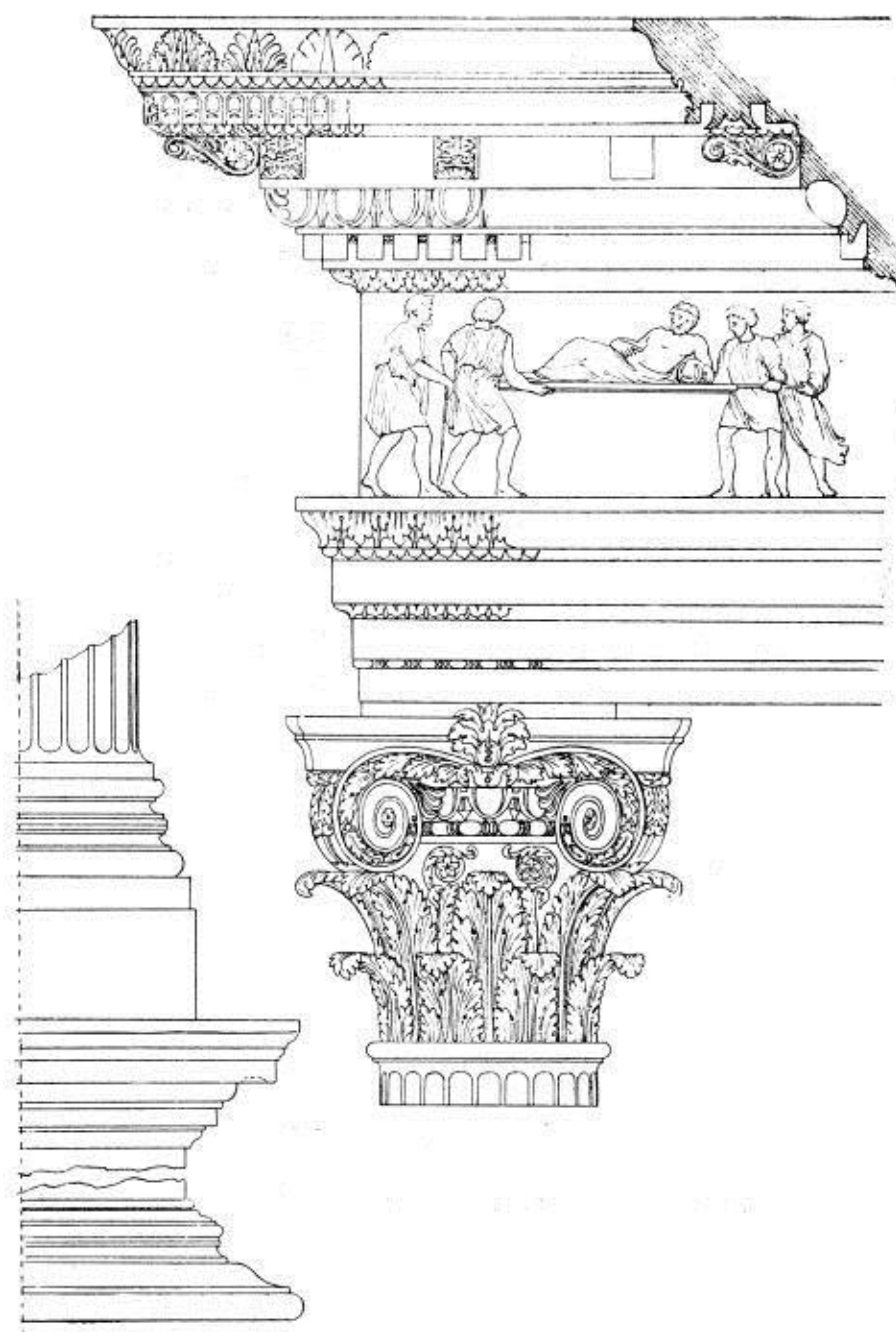


Рис. 189. — Римский композитный капитель. Антаблемент, капитель и база, Арка Тита.

Это было практичным решением для практичного народа, который испытывал потребность в этом. С художественной точки зрения это не было решением, и мы можем представить, что если бы такое решение было предложено афинянам в их лучшие времена, его автор был бы освистан и изгнан из города.

Я могу упомянуть, что ордера, которые прошли через руки итальянских мастеров и были ими изменены, не являются классическими, а относятся к эпохе Возрождения.

Те, кто желает изучить эту тему, найдут греческие примеры в книге Стюарта и Риветта «Древности Афин»; в книге г-на Пенроуза «Принципы афинской архитектуры»; в книгах, изданных Dilettanti Society; в книге Кокерелла «Храм Юпитера Пангелиена в Эгине»; в книге Инвуда «Эрехтейон»; и в книге Уилкинса «Древности Великой Греции». В книге Дж. Пеннетхорна «Элементы и математические принципы греческих архитекторов» приводится много примеров профилей: «Римский» в книге Десгодеца «Les Édifices Antiques de Rome»; «Архитектурные

античные памятники Рима» Крезе и Тейлора; «Параллели ордеров» Норманда; и «Ордера архитектуры» г-на Фене Спирса.

ГЛАВА О ПОСТРОЕНИИ НЕКОТОРЫХ ФИГУР И КРИВЫХ В ПРАКТИЧЕСКОЙ ПЛОСКОЙ ГЕОМЕТРИИ, ПОЛЕЗНЫХ В ОРНАМЕНТИКЕ.

ОПРЕДЕЛЕНИЯ и названия фигур от 1 до 13.

Равносторонний треугольник — это треугольник, у которого *все три* стороны *равны*. Рис. [1.](#))

Равнобедренный треугольник — это треугольник, у которого только две стороны равны. Рис. [2.](#))

Неравносторонний треугольник — это треугольник, у которого *все три* стороны *неравны*. Рис. [3.](#))

Прямоугольный треугольник — это треугольник, имеющий прямой угол. Рис. [4.](#))

Остроугольный треугольник — это треугольник, имеющий *три* острых угла. ([Рис. 5.](#))

Параллелограмм — это четырехугольная фигура, противоположные стороны которой параллельны. Рис. [6.](#))

Ромб — это *четырёхугольная* фигура, все стороны которой равны, но углы не являются прямыми. Рис. [7.](#))

Ромб — это квадрат, расположенный под углом. Рис. [8.](#))

ПРИМЕЧАНИЕ. Квадрат, прямоугольник, ромб и ромбоид — все это разновидности параллелограммов.



Fig. 1



Fig. 2

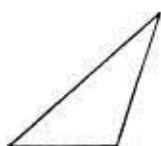


Fig. 3



Fig. 4

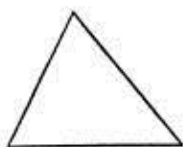


Fig. 5

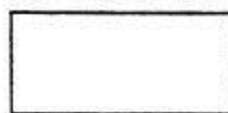


Fig. 6

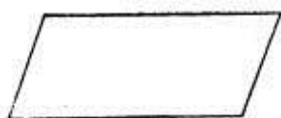


Fig. 7

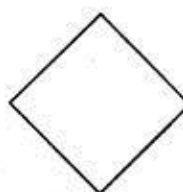


Fig. 8

Бриллиант состоит из двух *равносторонних* треугольников, соединенных спина к спине. Рис. 9.)

Все остальные четырехугольные фигуры называются трапециями. Если одна пара противоположных сторон параллельна, а другая — нет, фигура называется трапецевидной. Рис. 10.)

Многоугольники. Многоугольник — это плоская прямолинейная фигура, ограниченная более чем четырьмя прямыми линиями.

Правильный многоугольник — это многоугольник, у которого все стороны *равны*, а углы также *равны*.

Неправильный многоугольник может иметь *неравные* стороны и *неравные* углы, или *неравные* стороны и *равные* углы, или *равные* стороны и *неравные* углы. В этой главе рассматриваются только правильные многоугольники.

Многоугольники называются в соответствии с количеством сторон или углов, которые они могут иметь. Многоугольник, имеющий

5	сторонами	называется	пятиугольником	пятиугольником.
6	«	а	Шестиугольник.	
7	«	а	Семиугольник.	
8	«	Восьмиугольник.	Восьмиугольник.	
9	«	девяти	Девятиугольник.	
10	«	а	Декагон.	
11	«	а	Одиннадцатиугольник.	
12	«	а	Двенадцатиугольник.	
13	«	а	Тридекагон.	
14	«	а	Четырнадцатиугольник.	
15	«	а	Пятнадцатиугольник.	
16	«	а	Шестнадцатиугольник.	
17	«	а	Семнадцатиугольник.	
18	«	а	Восемнадцатиугольник.	
19	«	а	Нонодекагон.	
20	«	а	Двудесятиугольник.	

Рис. 11, 12 и 13 не требуют дополнительных пояснений.

Рис. 14. Из заданной точки D без рисования касательных к заданной окружности A B C.

Соедините E с центром окружности D.

Разделите D E пополам в точке F. С центром F и радиусом F E опишите окружность D B E, пересекающую заданную окружность в точках A и B. Проведите требуемые касательные из D, касающиеся заданной окружности в точках A и B. Примечание: касательная к окружности или дуге всегда находится под прямым углом к радиусу, проведенному к точке касания.

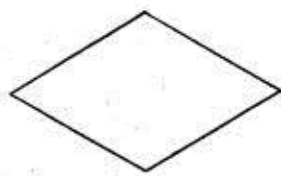


FIG. 9

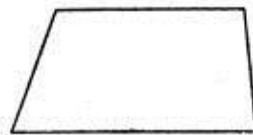


FIG. 10

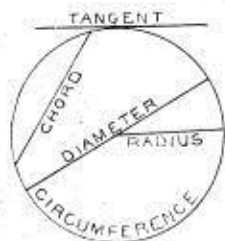


FIG. 11



FIGS. 12 and 13

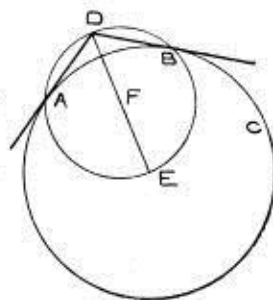


FIG. 14

Рис. 9

Рис. 15 Чтобы начертить внешнюю касательную к двум заданным окружностям А В и С D К.

Соедините центры Е и F, пересекающие окружность большего круга в точке К. Разделите Е F пополам в точке G. От К на линии К F отрезьте часть К Р, равную радиусу меньшего круга Е В.

С центром G и радиусом К F опишите полукруг; с центром F и радиусом F Р опишите окружность. Полукруг пересекает эту окружность в точке Н. Соедините F Н и продлите его до С. В точке Е начертите Е А, параллельную F С. Соедините А С, что и является требуемой внешней касательной.

Рис. 16. Чтобы начертить внутреннюю касательную к двум заданным окружностям В Е и F D.

Соедините центры Е и F. Разделите Е F пополам в точке G и опишите полукруг на Е F. Из К на большом круге отметьте К J и Е F, равные радиусу меньшего круга, и с центром F и радиусом F J опишите дугу, проходящую через полукруг в точке Н. Соедините F Н, пересекая большой круг в точке С, и начертите Е А, параллельную F Н. Точками соприкосновения являются А и С, через которые проводится *внутренняя* касательная.

Рис. 17 Внутри заданного круга описать *любой* правильный многоугольник, например пятиугольник.

Начертите диаметр А F и разделите его на столько частей, сколько сторон должно быть у требуемого многоугольника — в данном случае это будет пять частей. Чтобы разделить диаметр на равные части, проведите линию А Х под любым углом к А F. Отмерьте на этой линии пять раз любое удобное расстояние. Соедините точку 5 с F и проведите линии 4, 4', 3, 3' и т. д.,

параллельные $5 F$, чтобы они пересекались с диаметром. С A и F в качестве центров и $A F$ в качестве радиуса опишите дуги, пересекающиеся в L . Из

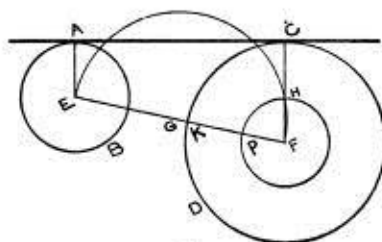


FIG. 15

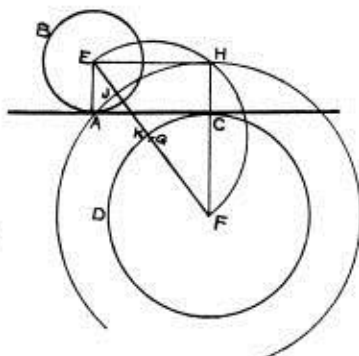


FIG. 16

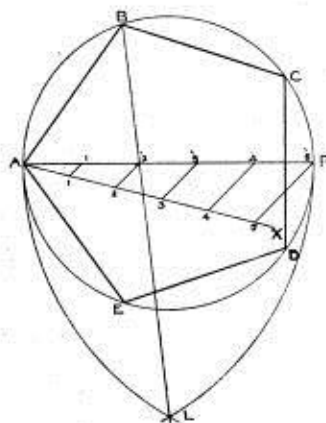


FIG. 17

РИС. 15

Л проведите линию через *второе* деление на $A F$ в точке $2'$, пересекающую окружность в точке В. Соедините $A B$. Это длина стороны требуемого многоугольника. Отмерьте длину стороны $A B$ по окружности в точках C , D и E . Соедините точки A , B , C , D , E , чтобы завершить требуемый *пятиугольник*.

Примечание: правильный шестиугольник можно вписать в окружность, отметив длину его радиуса *шесть* раз по окружности и соединив точки.

Рис. 18. На заданной линии построить *любой* правильный многоугольник, например пятиугольник.

Продолжите заданную линию $A B$ до точки R и, взяв B за центр, а $A B$ за радиус, опишите полукруг $A C R$. Разделите полукруг на столько частей, сколько сторон будет иметь многоугольник — в данном случае пять. Проведите линию от точки B до *второй* точки деления Q C . Разделите $A B$ и $B C$ пополам, чтобы найти P , которая будет центром окружности, проходящей

через точки $A B C$. Отметьте точки D и E , сделав расстояния $C D$, $D E$ и $E A$ равными $A B$. Соедините $C D$, $D E$ и $E A$, чтобы завершить требуемый многоугольник.

Рис. 19. Специальный метод рисования восьмиугольника в заданной окружности.

Начертите два диаметра $B F$ и $H D$ под прямым углом друг к другу. Разделите углы $H K B$ и $B K D$ пополам на линиях $K A$ и $K C$. Продлите линии $K A$, $K C$, чтобы они пересеклись с окружностью в точках G и E . Восемь точек, найденных таким образом на окружности, соединяются, образуя требуемый восьмиугольник.

Рис. 20 Вписать восьмиугольник в заданный квадрат.

С каждым углом квадрата в качестве центра и половиной диагонали квадрата в качестве радиуса опишите дуги

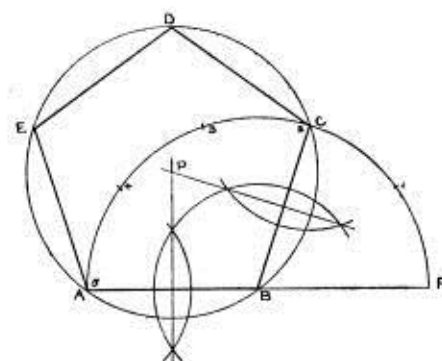


FIG. 18

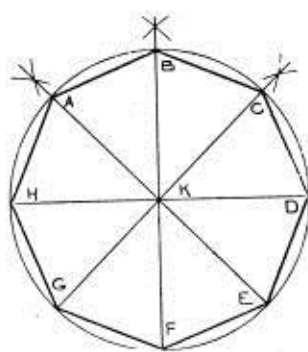


FIG. 19

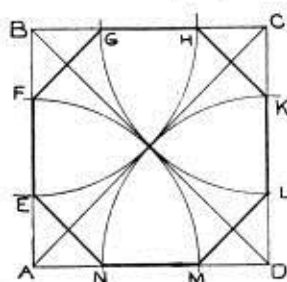


Рис. 18

, пересекающие стороны квадрата в точках F, G, H, K и т. д. Соедините эти точки, чтобы получить требуемый восьмиугольник.

Рис. 21. Описать окружность, касающуюся двух заданных прямых $A B$ и $A C$, при заданной одной точке касания.

Разделите угол $B A C$ пополам в точке $A D$. В точке C проведите перпендикуляр к $A C$, пересекающий $A D$ в точке D . С центром в точке D и радиусом $D C$ опишите требуемую окружность.

Рис. 22. Вписать *окружность* в данный треугольник А В С.

Разделите любые два угла пополам, как в точках В и С. Линии деления пересекаются в точке D. Продолжите линию В D до точки Е. С центром в точке D и расстоянием D Е впишите требуемый круг.

Рис. 23. Имея квадрат, вписать *четыре равных круга*, каждый из которых касается *двух* других и *двух* сторон квадрата.

Проведите диагонали и две линии, параллельные сторонам, через центр заданного квадрата. Соедините концы последних линий, чтобы получить точки 1, 2, 3 и 4. С этими точками в качестве центров и 1 Е, проведенной перпендикулярно С А в качестве радиуса, впишите четыре требуемых круга.

Рис. 24. Имеется квадрат. Вписать *четыре равных круга*, каждый из которых касается *двух* других кругов и *одной* стороны квадрата.

Проведите диагонали и две линии через центр, параллельные сторонам заданного квадрата А В С D. Разделите любой из углов, образованных диагональю и одной из сторон квадрата, пополам, как в точке D. Продлите линию деления пополам до тех пор, пока она не пересечет вертикальную центральную линию в точке 1. С центральной точкой О в качестве центра

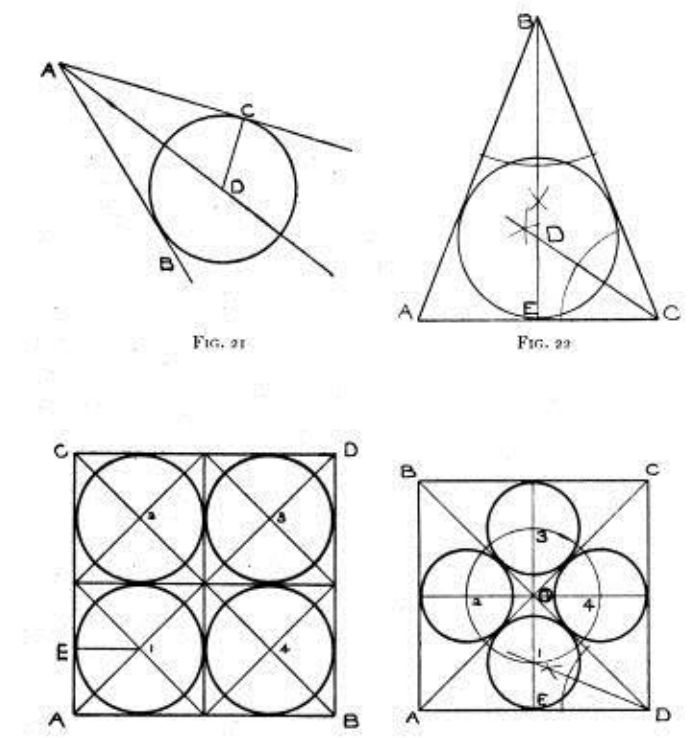


рис. 21

и О 1 в качестве радиуса, опишите окружность, чтобы получить точки 1, 2, 3, 4. Это центры требуемых окружностей.

Примечание: если удалить центральную часть, образованную пересечением четырех окружностей, оставшиеся части окружностей образуют фигуру, известную как *четырёхлистник*, форма, широко используемая в архитектуре.

Рис. 25 Вписать *шесть равных окружностей* в данный равносторонний треугольник А В С.

Разделите углы заданного равностороннего треугольника пополам, как в точке Е, и проведите линии деления, соединяющие центр каждой стороны. Разделите угол А В J пополам, чтобы получить точку D на С К. Через D проведите G F, параллельную А В, а также F Н и Н G, параллельные сторонам треугольника. С D в качестве центра и D К в качестве радиуса впишите

один из требуемых кругов, а с тем же радиусом и F, 2, H, 1 и G в качестве центров впишите остальные круги.

Рис. 26 (1) Внутри заданного круга вписать *шестиугольник*. (2) Без того же круга описать *шестиугольник*. (3) Внутри внутреннего шестиугольника вписать *три равных круга*, каждый из которых касается друг друга и двух сторон шестиугольника.

(1) Отметьте шесть раз длину радиуса заданного круга B D F на окружности, как в D E F, &c. Начертите три диаметра A D, B E и G F и продлите их немного за эти точки. Соедините точки G, D, E, F и т. д. прямыми линиями, чтобы получить шестиугольник внутри данного круга. (2) Разделите угол K O H пополам, линия деления пересечет круг в точке R. Через R проведите H K параллельно B C. C O в качестве центра и O H в качестве радиуса опишите круг, пересекающий проведенные диаметры в точках K, L, M, и т. д.

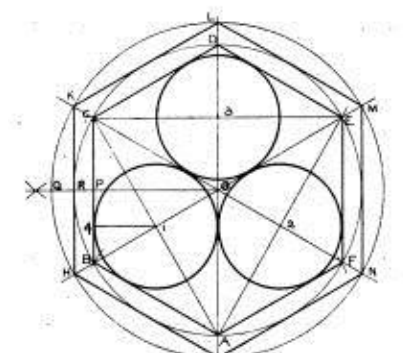
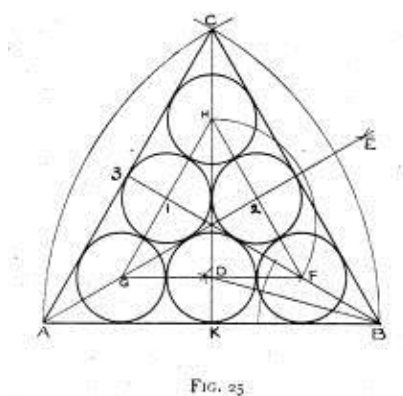


Рис. 25

Соедините последние точки, чтобы получить требуемый шестиугольник без заданного круга. (3) Соедините точки G, E, A. Таким образом, вы получите точки 1, 2, 3 на диаметрах. Проведите 1, 4 перпендикулярно G B. С 1, 4 в качестве радиуса и 1 в качестве центра опишите один из требуемых кругов. 3 и 2 являются центрами двух других требуемых кругов.

Рис. 27 Внутри заданного круга впишите любое количество *равных кругов*, каждый из которых касается окружности и двух других кругов.

Разделите окружность на столько частей, сколько требуется окружностей — в данном случае пять. Начертите пять радиусов. Разделите углы B D A и A D C пополам. Начертите E F перпендикулярно D A. D E F — треугольник, любой два угла которого делятся пополам, как в точках D и E. Из точки 1, полученной таким образом на D A, и радиуса 1 A впишите окружность. Из точки D как центра и D 1 как радиуса опишите окружность, пересекающую пять радиусов в

точках 1, 2, 3, 4, 5. С последними точками как центрами и 1 А как радиусом опишите остальные необходимые окружности.

[Рис. 28](#) Эта задача решается так же, как и [на рис. 27](#), только вместо *пяти окружностей* в заданной окружности вписываются *семь* окружностей.

[Рис. 29](#) Вписать в данный круг *трилистник*, или *три равных* полуокружности с соседними диаметрами.

Разделите данный круг на шесть равных частей, отметив шесть раз длину радиуса на окружности. От центра D к этим шести точкам проведите радиусы. Разделите любой из шести секторов пополам, как в точке E. Проведите E C, получая F на одном из радиусов. По обе стороны от F проведите линии, соединяющие его с альтернативными радиусами, перпендикулярными B D и D C, и

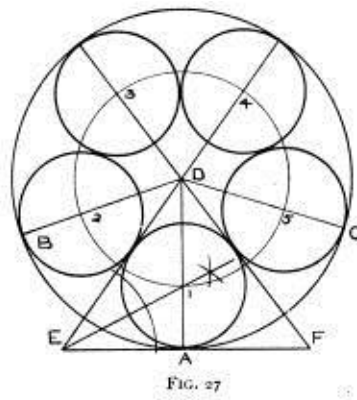


FIG. 27

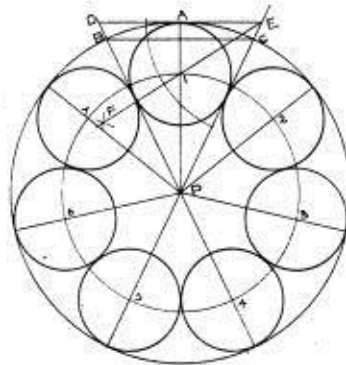


FIG. 28

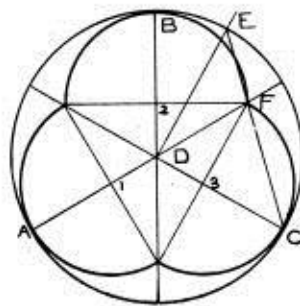


Рис. 27

соедините их вершины, образуя равносторонний треугольник 1, 2, 3. На сторонах этого треугольника начертите три полуокружности, используя точки 1, 2 и 3 в качестве центров, а 2 F в качестве радиуса. Получившаяся фигура представляет собой трилистник, а диаметры трех вписанных полуокружностей соприкасаются.

[Рис. 30](#) Описание равностороннего треугольника внутри и снаружи заданного круга.

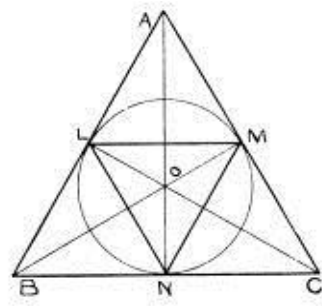


Рис. 30

Начертите шесть радиусов, делящих данный круг на шесть равных частей. Соедините их попеременные концы, как в $L M N$. Это образует требуемый *равносторонний* треугольник внутри круга. Начертите касательные к кругу в $L M$ и N , или линии под прямым углом к $L O$, $M O$ и $N O$. Продлите последние радиусы, чтобы они пересекались с касательными в $A B C$. $A B C$ — это *равносторонний* треугольник вне круга.

N.B.—Видно, что треугольник $A B C$ состоит из четырех подобных треугольников, каждый из которых равен $L M N$. Кроме того, если шесть меньших треугольников, таких как $A L M$, разместить вокруг точек $A B$ и C , то получится шестиугольник. Эта фигура очень полезна при проектировании геометрических и других повторяющихся узоров в орнаменте.

КОНИЧЕСКИЕ СЕЧЕНИЯ.

Фигуры, известные как конические сечения, — это эллипс, парабола и гипербола.

Конус может иметь и другие сечения, помимо этих, например, сечение через любую точку ниже вершины, на оси и параллельное основанию; это будет *окружность*, а сечение через вершину, перпендикулярное основанию, будет *равнобедренным треугольником*.

Эллипс — это кривая сечения, образованного плоскостью, проходящей *косо* через конус от стороны к стороне.

Парабола — это кривая сечения, образованного плоскостью, проходящей через конус параллельно *одной* из его сторон.

Гипербола — это кривая сечения, образованного плоскостью, проходящей через конус параллельно его *оси* или под углом к его основанию, большим, чем угол к его стороне, но *не* проходящей через его вершину.

[Рис. 31](#) Высота конуса показана на $A B C$. Сечение через точку X под прямым углом к оси конуса является *окружностью*. Сечение, проходящее через конус от точки X , но не под прямым углом к оси, является *эллипсом*, как в точке $X 1$. Сечение через X , параллельное противоположной стороне $A C$, является параболой, как в точке $X 2$. Сечение через X , параллельное оси, как в $X 3$, или сечение через X под любым другим углом, большим, чем угол, образованный стороной и основанием, как в $X 4$, является гиперболой.

На рис. [32](#), [33](#) и [34](#) показана фактическая форма сечений $X 1$, $X 2$ и $X 3$ соответственно.

[Рис. 32](#) На этом рисунке *большая* или *поперечная* ось эллипса равна $X 1$. Чтобы найти *малую* или *сопряженную* ось, разделите $X 1$ ([рис. 31](#)) пополам в точке H , проведите через нее линию $F G$, параллельную $A B$, опустите перпендикуляр из точки F в *точку* f и опишите полуокружность $f h g$. Из H опустите перпендикуляр к $A B$ и продлите его до h , чтобы он пересек полуокруг, $k h$ тогда будет равен половине длины малой оси эллипса, как $C D$. Разделите $A E$ на любое количество равных частей, а $A G$ — на такое же количество. Проведите из C линии через деления как 1, 2, 3 и т. д., а из D линии к $1' 2' 3'$ и т. д. Кривая требуемого эллипса будет проходить через пересечения этих линий, как в $1'' 3'' 5''$ и т. д.

[Рис. 33](#) На этом рисунке, парабола, линия $C D$ равна $X 2$ ([рис. 31](#)), а $A B$ в *два раза* больше длины $D 2$ ([рис. 31](#)). Разделите $G B$ на любое количество равных частей и соедините точки деления с C . Разделите $D B$ на такое же количество равных частей и проведите линии из точек деления, параллельные $D C$, чтобы они пересекались с линиями с аналогичными номерами, проведенными из $B G$; через эти точки пересечения будет проведена кривая параболы.

[Рис. 34](#) Единственное различие между построением этой фигуры — гиперболы — и параболы заключается в том, что линии, которые в параболе были проведены параллельно $G B$, здесь проводятся до точки E на продлении $C D$, где $C D$ равно $X 3$ ([рис. 31](#)). Эта точка E находится путем проведения линии от 7 на $D B$ до E на $C D$, где $C E$ равно двум $X O$ ([рис. 31](#)).

[Рис. 35](#) Чтобы описать спираль Архимеда с любым количеством оборотов — скажем, *три*, — при заданном самом длинном радиусе $A B$.

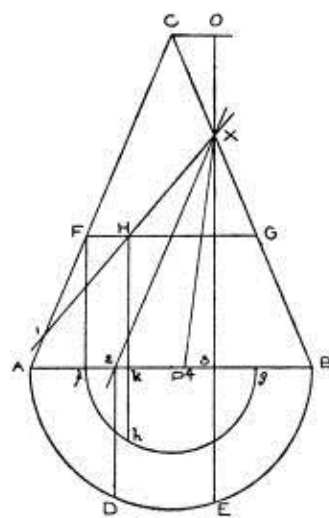


FIG. 31

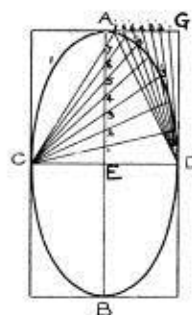


FIG. 32

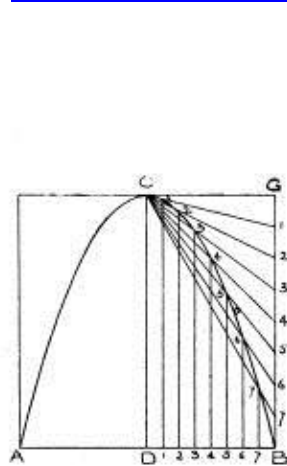


FIG. 33

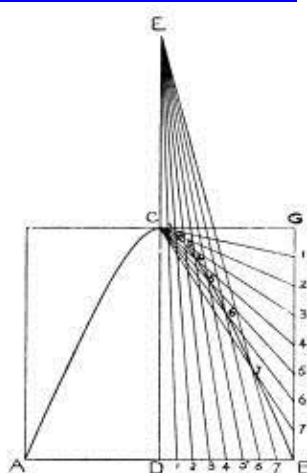


FIG. 34

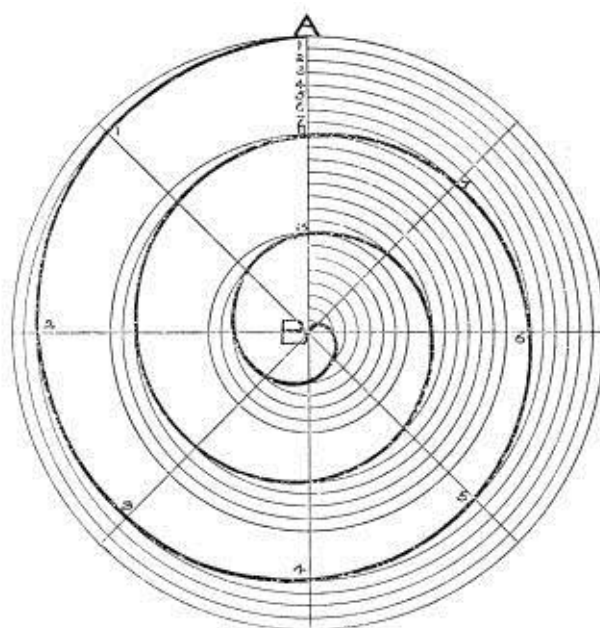


Рис. 35. — Спираль Архимеда.

Разделите радиус А В на *три* равные части для трех оборотов. С В в качестве центра и В А в качестве радиуса опишите окружность и разделите ее на любое количество равных частей — скажем, восемь, начертив четыре диаметра. Каждая из трех частей на А В делится на восемь равных частей. С центром В и точкой каждого последующего деления в качестве радиуса опишите дуги, соединяющиеся в следующем порядке с *ближайшим* диаметром, как показано на дугах 1 1'', 2 2'', 3 3'' и т. д. Через точку 8 с радиусом В 8, второе деление, опишите окружность, а через точку 16 с центром В опишите окружность. В этих двух делениях дуги проводятся, как описано выше для деления А 8 и т. д., до ближайшего диаметра (). Затем *спираль* проводится через точки, образованные на диаметрах, которые отмечают ее путь, как в 1', 2', 3' и т. д., пока она не заканчивается в своем центре в точке В.

[Рис. 36](#). Чтобы начертить волюту Голдмана, задается *катет* С F.

Разделите С F на 15 равных частей. С С в качестве центра опишите окружность А Е В, чтобы сформировать глаз волюты, сделав диаметр равным $3\frac{1}{2}$ этих частей. Разделите А С и С В пополам в 1 и 4. На 1 4 начертите квадрат 1, 2, 3, 4. Продолжите стороны 1 2, 2 3 и 3 4 до G, H и I соответственно.

Разделите 1 С на три равные части. Проведите линии, параллельные 1 G, через точки деления до Р и L, которые пересекают линию С 2 в точках 6 и 10. Через эти точки (6 и 10) проведите линии до М и Q, параллельные Е Н, пересекающие С 3 в точках 7 и 11. Точно так же проведите линии, параллельные 3 I, от 7 и 11 до N и R. Точки 1, 2, 3, 4, 5 и т. д. будут тогда образовывать центры ряда квадрантов, которые должны образовать *внешнюю спираль*, начинающуюся с радиуса 1 F. Чтобы описать *внутреннюю спираль*. А' F' на [рис. 36](#) (а) равна А F ([рис. 36](#)). F' S' равна ширине закругления в верхней части F S. V' F' проводится под прямым углом к F' A' и равна С 1. Соединяя V' A' и проводя T' S' параллельно V' F', получаем T' S', которая будет равна *половине* длины стороны квадрата для рисования внутренней спирали. Метод получения *внутренней спирали* такой же, как и для *внешней*.

[Рис. 37](#) Геометрического способа построения идеальной цепной кривой не существует; в лучшем случае мы можем получить ее приближенно с помощью геометрии. Кривая образуется путем подвешивания цепи к двум точкам и отmarkания точек вдоль кривой цепи. Эти

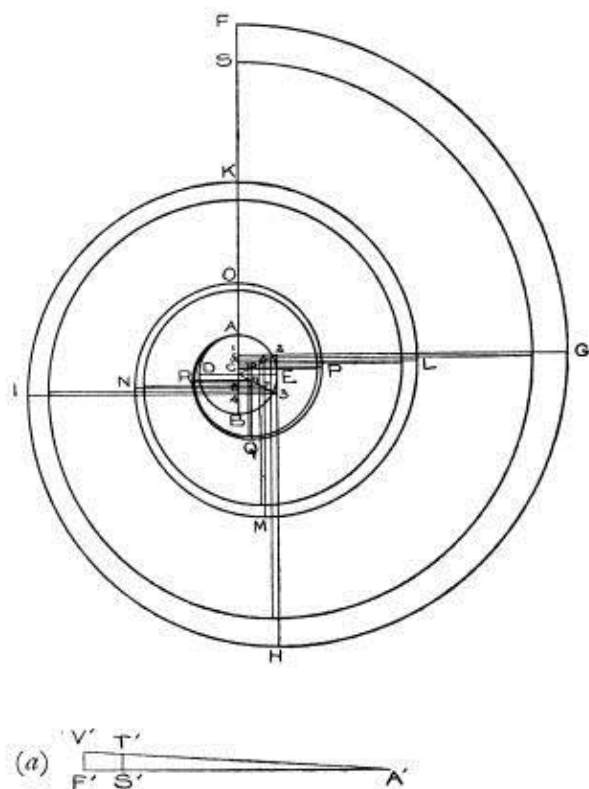


Рис. 36. — Волюта Голдмана.

точки будут отмечать путь цепной кривой. На прилагаемом рисунке изображены три цепные кривые, построенные из цепи, подвешенной к точкам А и В.

Рис. 38 — Построение циклоидальной кривой, когда задан *порождающий* круг. Чтобы найти длину линии А В, по которой катится круг и которая должна быть равна длине окружности заданного круга, мы должны сначала *приблизительно* найти эту длину с помощью

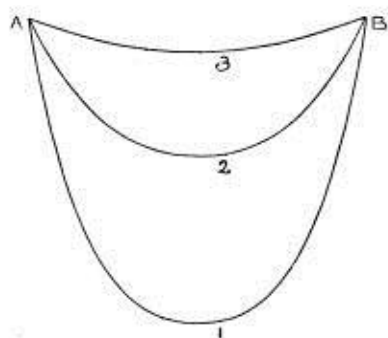


Рис. 37. — Цепные кривые.

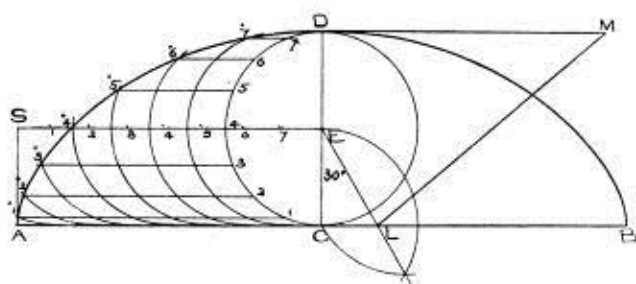


Рис. 38. — Циклоидальная кривая.

Следующий метод. Начертите вертикальный диаметр круга $D C$. Начертите $D M$ под прямым углом к $D C$, равный по длине тройному радиусу круга; образуйте угол 30° в точке E и начертите линию, параллельную $D M$, любой удобной длины. Линия $E L$, образующая угол 30° , пересекает $C B$ в точке L . Соедините $M L$. $M L$ — приблизительная длина половины окружности. Сделайте $A C$ и $C B$ равными $M L$. Тогда $A B$ будет *приблизительной* длиной окружности, проведенной под прямым углом к $C D$, по которой катится окружность. Теперь разделите половину окружности на восемь равных частей и проведите линию от $E S$, параллельную $A B$ и равную $M L$. Разделите $E S$ на восемь равных частей. Из точек 1, 2, 3 и т. д. проведите линии, параллельные $A C$. С центрами $1', 2', 3'$ и т. д. и радиусом $E C$ опишите дуги, пересекающие их в точках $1'', 2'', 3''$ и т. д. Кривая $A D$, которую необходимо начертить от руки, будет проходить через эти точки. Завершите циклоиду, начертив $D B$ аналогичным образом. Длину $A B$ также можно найти приблизительно, разделив $C D$ на семь равных частей и взяв $A B = 22$ из этих частей.

ГЛОССАРИЙ ТЕРМИНОВ, ИСПОЛЪЗУЕМЫХ В ОРНАМЕНТЕ

Многие термины, которые встречаются в этом глоссарии, были объяснены в предыдущих главах. Читатель должен обратиться к тексту, если какой-либо из терминов не был достаточно подробно описан здесь.

Эстетика, наука о прекрасном.

Эстетический, применительно к орнаменту, означает не только «красивый», но и то, что красота была единственной целью его создания, и отличает его от символического и мнемонического орнамента. См. стр. [143](#).

Аллегория — изображение одной вещи под образом другой. В основном она ограничивалась человеческими фигурами, но для облегчения понимания к ним добавлялись атрибуты. У язычников сила изображалась в виде Геракла с дубиной, здоровье — в виде женщины со змеей, реки — в виде богов с коронами из камыша или тростника, города — в виде богов или богинь с коронами из стен. У христиан человек, держащий ягненка, или пастух со своим стадом были аллегорическим изображением Христа, Доброго Пастыря; семь основные добродетели и семь смертных грехов были представлены аллегорическими фигурами, и каждая из них имела свои собственные атрибуты.

Чередование, две разные формы, следующие друг за другом или чередующиеся друг с другом. Рис. [67](#), [75](#) и [76](#).

Антемион — лучевой орнамент с пальчатым контуром; орнамент из жимолости у греков.

Атрибуты — вещи, присущие кому-либо. У язычников это были орел и молния у Юпитера, трезубец у Нептуна, павлин у Юноны и т. д. У христиан нимб был атрибутом божественности, святости или мученичества, лилия — целомудрия и т. д.

Баланс, равновесие или противовес. В несимметричных композициях *вес* масс должен быть одинаковым по обе стороны от центральной оси (); в симметричных композициях с разными заполнениями вес заполнений должен быть равным. Орнаменты эпохи Возрождения дают много замечательных примеров баланса. См. стр. [46](#) и рис. [126](#) и [131](#).

Бандаж, украшение с помощью горизонтальных полос, в основном заполненных орнаментом. Рис. [116](#) и [117](#).

Цепная линия — кривая, образованная цепью, свисающей с двух точек. Рис. 27.

Кауликулус — побег или стебель растения, образующий волюты под углами абака и в центре каждой грани коринфской капители; в современных работах это название в основном ограничивается центральными спиралями, а внешние называются волютами. Рис. [180](#), [181](#), [185](#), [187](#) и [188](#).

Шахматный узор, покрывающий поверхность квадратным узором, похожим на шахматную доску, в котором чередуются цвет или орнамент. Контур образуется равноудаленными вертикальными и горизонтальными линиями, пересекающимися друг с другом. Рис. [98](#) и [99](#).

Цвет, помимо буквального значения слова, является неопределенным техническим термином, выражающим характер и контраст орнамента.

Сложность, переплетение или замысловатость; противоположность простоты. Орнамент, в котором ведущие формы не очевидны, в основном встречается в кельтском, сарацинском, мавританском и готическом орнаменте. Он также характерен для декадентских периодов всех исторических стилей.

Контраст — противопоставление непохожих фигур или положений, при котором одно усиливает эффект другого; *например*, прямая линия с кругом, чередование вертикальных и горизонтальных линий; в цвете — черный с белым и т. д.; орнаментальные формы, в которых плоские и острые изгибы контрастируют друг с другом; чередование простого пространства с орнаментированным, или богато украшенная лепнина вокруг простой панели, или *наоборот*, и т. д. См. стр. [43](#).

Условность. Это слово имеет широкий смысл. В раннем декоративном искусстве природные объекты были сильно условны из-за недостатка мастерства художников, которые не могли копировать, а только изображать свои впечатления, поэтому египтяне и древние греки изображали воду зигзагом. Эти ранние условные формы иногда сохранялись из-за религиозного консерватизма, даже после того, как художники стали более искусными. Все орнаменты в той или иной степени являются условными, но этот термин обычно применяется для обозначения орнаментов, в которых самые красивые и характерные цветочные формы были абстрагированы и адаптированы к используемому материалу и желаемому эффекту. Стили, наиболее характеризующиеся условными орнаментами, — это греческий и ранний готический; они одинаково эффективны в качестве орнаментов в своих странах, но греческий стиль обладает всей грацией и энергией высших форм растений, в то время как готический — в основном только энергией. Рис. 49-54. Римляне и архитекторы эпохи Возрождения также успешно использовали условные формы. Рис. 91 и 129. В настоящее время условные формы слишком часто означают отсутствие изящества и энергичности. Сарацинско-персидский орнамент, пожалуй, является наименее условным из достаточно хороших орнаментов. Рис. 49, 53, 54, 118 и 119. Термин «условный» также используется в противоположность *реалистичному* орнаменту.

Контраст — узор, в котором орнамент и фон в основном схожи по форме, но различаются по цвету и чередуются друг с другом. См. рис. [171](#) и [172](#).

Суматум — завершение вертикального элемента, например, суматум абак римского дорического ордера, архитрава, фриза, короны. См. приложение по ордерам.

Дианер, от ясписа, первоначально использовался для обозначения цветных узоров на тканях, напоминающих цветы ясписа; впоследствии — узор, заключенный в повторяющиеся геометрические формы, не состоящие из прямых линий; но, к сожалению, в последние годы используется для обозначения любых повторяющихся узоров, заключенных в геометрические формы, включая шахматные и сеточные. Рис. 101, 107, 109 и 110.

Эмблема, по-латыни, означает рельефный орнамент на сосудах, инкрустацию и мозаику. В современном английском языке это устройство, а также животное или предмет, нарисованный на щите, чтобы показать характер, выдающиеся качества или достижения воина. Также используется как аллегорическое представление какой-либо добродетели или качества. Мы говорим, что петух является эмблемой бдительности, лев — мужества, весы — справедливости, лилия — чистоты, но последняя может использоваться как символ Девы Марии.

Равновесие. См. «Баланс». Также рис. [130](#) и [160](#).

Увеличение предмета, *например*, фигура Бахуса нужна для определенного пространства, которое она не заполняет; надлежащее заполнение пространства иногда может быть достигнуто путем добавления его атрибутов, таких как леопард, тирс, виноградная лоза и виноград; могут потребоваться даже аксессуары, такие как сатир, менады, скалы, деревья и т. д.

Эвритмия, гармония или элегантность в орнаменте; качество, достигаемое за счет использования контрастных, но гармоничных и достойных форм, выраженных в мерном или пропорциональном количестве.

Равномерное распределение, простое пространство и орнамент, пропорционально расположенные; индийский орнамент дает наиболее механический пример этого, в то время как хорошие римские и пиластерные панели Cinque Cento дают наиболее художественные примеры этого расположения. Иногда это понятие неправильно используется для обозначения баланса масс в дизайне. Рис. 101, 102, 143 и т. д.

Выразительность — метод представления орнамента различными средствами, например, в контуре карандашом, пером или точкой; в живописи — кистью; в рельефе или углублении — моделированием (). В другом смысле *выразительность* — это придание орнаменту надлежащего образа и характера.

Фантазийный — термин, иногда применяемый к гротескным творениям, например, к гибридным животным и фигурам, заканчивающимся листвой, встречающимся в помпейских и других украшениях. Рис. 122, 131, 134 и 135.

Уместность — абсолютная уместность; красивый орнамент, адаптированный к своему назначению и не мешающий использованию украшенного предмета. См. стр. [48](#).

Гибкость — качество, происходящее от внешнего вида свободно растущих растений; свобода и эластичность, присущие природным формам, при преобразовании в орнамент придают ему гибкий вид, в отличие от жестких и угловатых линий, которые создают впечатление *негибкости*. См. [рис. 54](#).

Рифленный, с каналами в углублениях, полукруглый, сегментный или эллиптический в сечении; как на некоторых валах греческих и римских колонн. См. также рис. [75](#) и [76](#).

Геометрический, или «геометрическое расположение», — расположение всех хороших орнаментов; также границы орнамента, построенного на основе геометрии, как в узорах, и т. д.; треугольник, квадрат, ромб, круг, шестиугольник, восьмиугольник и другие многоугольники являются основными геометрическими формами для узоров в орнаменте. Сарацинские украшения имеют преимущественно геометрическую конструкцию. См. рис. [101, 102, 106, 107, 110](#) и [172](#).

Гротеск, от слова grot или grotto (грот). Когда под банями и в гротах были обнаружены фантастические арабески древнеримского декора, их первоначально называли гротесками, и их стали имитировать в Ватикане. (См. рис. [122](#) и [128](#).) В настоящее время это слово в основном используется для описания грубых и юмористических резных изображений голов, сатиров и т. д., которые первоначально использовались для украшения построенных гротов позднего Ренессанса, а затем постепенно распространились на все здания. Это слово также используется для обозначения причудливого класса готических скульптурных творений ([рис. 131](#)), таких как крылатые драконы, ухмыляющиеся монстры и т. д., которые служат для украшения концов капельных карнизов; горгулий, боссов, финалей и т. д.

Рост — это лаконичное выражение для тех форм, которые обозначают особую энергию, проявляемую растениями в определенные периоды их роста, изгиб стебля ползучих растений, чтобы получить свет для цветов, раскрытие бутона из капсулы или сцепление усика. Примеры можно встретить в волютах греческих коринфских капителей, в основании треножника на хорагическом памятнике Лисикрата, в скульптуре эпохи Возрождения и в ранней готике.

Гильош, узор из переплетения линий; орнамент, состоящий из параллельных изогнутых линий, пересекающихся между собой; эти формы можно лучше всего проиллюстрировать с помощью сгибания веревок вокруг круглых штифтов так, чтобы они пересекались между собой. См. рис. [37, 38, 39](#) и [40](#).

Иероглифический, священная резьба, в основном применяемая в египетской живописи и символической письменности. См. [рис. 162](#).

Идеалистический, используется некоторыми авторами как эквивалент условного, в противоположность «реалистичному».

Имбрикация, перекрывающиеся чешуйчатые орнаменты; примеры имбрикации можно увидеть в шишках ели, хмеле и изогнутых черепицах на крышах. Кора чилийской сосны является своеобразным примером горизонтальной имбрикации, напоминающей римскую крышу. Она используется в качестве украшения на крышах, тороидальных молдингах и небольших колоннах, а также является распространенным способом заполнения определенных пространств на итальянской майолике. См. [рис. 26](#), А, В, С.

Неуместный орнамент — это орнамент, который применен ненадлежащим образом, что портит внешний вид или мешает использованию предмета; он является ложным, несоразмерным или излишним. См. стр. [21](#).

Независимые орнаменты. Красивые, причудливые или любопытные предметы, которые можно прикрепить к стене или поверхности, такие как гирлянды, щиты, медальоны, трофеи и т. д. См. стр. [21](#), а также [рис. 133](#).

Взаимозаменяемость — это когда вертикальные или горизонтальные узоры разделены вертикальной или горизонтальной осью, цвет фона по обе стороны от нее различается, а орнамент по обе стороны от оси имеет цвет противоположного фона. См. [рис. 173, 174](#).

Переплетение — орнамент, состоящий из лент, тесемок, веревок, тростника, лозы и т. д., сплетенных вместе или перекрещивающихся через определенные промежутки, как в кельтском, византийском и сарацинском орнаменте; среди примеров переплетенных работ можно упомянуть плетеные, решетчатые, корзиночные и тканые изделия. [Рис. 22, 23](#).

Пересечение — точки, в которых линии или другие формы пересекаются.

Монотонность, однообразие тона; часто проявляется в чрезмерном повторении; очень нежелательная черта в орнаменте: узоры в диагональных узорах без контрастных элементов; соединяющиеся молдинги, ширина и профиль которых почти одинаковы; панели без достаточного разнообразия размеров; резной орнамент с почти одинаковым рельефом — короче говоря, любое отсутствие разнообразия в композиции, моделировании или цвете орнамента приводит к монотонности.

Мнемонический орнамент, в котором письменные знаки или другие элементы используются для помощи памяти. См. стр. [130](#). [Рис. 162](#), [Рис. 163](#).

Натуралистический — те формы, которые используются для украшения, напоминающие пятна и глаза на крыльях бабочек, или отметины на коже рептилий и четвероногих, или на перьях птиц; в основном встречается в орнаментах диких племен.

Сеть, в отличие от шахматной доски, представляет собой квадраты, расположенные ромбообразно или образующие ромбы; но это слово обычно применяется к любым фигурам в контуре, прямолинейным или иным, покрывающим поверхность. См. [рис. 102](#).

Порядок, регулярное расположение; приятная последовательность в расположении противоположных форм. Порядок имеет настолько важное значение в дизайне, что без него орнамент практически не может существовать.

Посыпка — брызги, цветы, листья и другие декоративные элементы, рассыпанные по фону; «посыпка» — любимый метод украшения у японцев, а также у средневековых мастеров. См. стр. 63, 80 и 83, а также [рис. 85, 103 и 105](#).

Пропорция — гармоничное расположение линий и поверхностей; длины, ширины и проекции твердых тел; соотношение между последовательными элементами в плавном орнаменте и соотношение между пространством, занимаемым орнаментом, и его фоном.

Радикация — расхождение от точки прямых или изогнутых линий. Радиальный орнамент улучшается, если точка находится ниже прямой или изогнутой линии, от которой начинается радиация. Объяснение на стр. 44. См. [рис. 49, 50 и 51](#).

Реалистичный — стиль декора, в котором формы применяются без изменения от естественных форм или объектов, или без видимых изменений; он противоположен «условному» и редко встречается в лучшие периоды хороших исторических стилей. См. рис. [1](#) и [146](#).

Повторение — последовательность одинаковых декоративных элементов. Объяснение [см. на стр. 40-43](#) и на рис. [3](#), [9](#) и [32](#).

Ребристый — выпуклые формы, нанесенные на плоскую или изогнутую поверхность, создающие эффект, противоположный «рифлению»; некоторые колонны в египетской архитектуре являются ребристыми, они высечены так, чтобы изображать связку тростника, связанного вместе. См. рис. [76A](#) и [76B](#).

Спокойствие, покой; отсутствие видимого движения в орнаменте; это видимое движение можно увидеть в некоторых ярких узорах и сарацинских работах, а также в некоторых плохих обоях и т. д.; также отсутствие пятнистости. [См. стр. 45](#).

Масштаб — относительное соотношение различных частей декоративной композиции друг к другу, к целому и к украшаемому предмету. Если дизайн состоит из различных органических форм, они, как правило, должны сохранять свое естественное соотношение друг к другу. Однако атрибуты часто выполняются в гораздо большем масштабе на греческих монетах и гравированных драгоценных камнях. Равенство в масштабе не обязательно использовать, когда части отделены друг от друга обрамляющими лепными украшениями, как в изолированных панелях, пилястрах, медальонах, тимпанах и т. д.; закрытые пространства могут быть заполнены другими предметами меньшего или большего масштаба, такими как пейзажи, головы или надписи; фриз комнаты, ввиду его большей важности, может иметь украшение большего масштаба, чем панели двери или ставен. Масштаб, используемый в украшении комнат, полов или предметов мебели, может увеличить или уничтожить их важность; поэтому, за редким исключением, человеческая фигура не должна превышать свой естественный размер и может быть гораздо меньше. Эта мера предосторожности одинаково важна при использовании растений; если цветы или листья в орнаменте сделаны гигантскими, они разрушают масштаб комнаты или пола, хотя известно, что листья диаметром четыре фута или длиной шесть футов действительно существуют.

Скаллипинг или *сколлипинг* — формирование края с полукругами или сегментами, выпуклой стороной наружу.

Свиток, рулон бумаги или пергамента. Как элемент орнамента, обычно применяется к двум спиральям, каждая из которых прикреплена к противоположным концам изогнутого стебля, каждая спираль закручивается в обратную сторону, но это слово часто применяется к орнаменту, состоящему из меандра со спиральями.

Серия — обычно последовательность нескольких разнообразных форм, расположенных через равные промежутки, например, бусины и катушки в бусинообразных лепных украшениях, последовательность одного и того же текста в сарацинских работах, а также последовательность форм, схожих по форме, но расположенных в порядке возрастания или убывания, например, ветви растений с листьями, уменьшающимися от основания к верхушке.

Разметка — планирование схемы украшения; первые конструктивные линии или разметка орнамента; скелетные линии дизайна. См. страницы [26](#), [40](#) и [68](#).

Софит — архитектурный термин, применяемый к нижней стороне любой фиксированной части, такой как софит балки, архитрава, карниза, арки или свода.

Расстояние — разметки ширины в молдингах, панелях, стойках и рейках, бордюрах и т. д. Равномерное деление в декоре в большинстве случаев неэффективно и следует избегать его; для достижения хорошего эффекта желательно гармоничное разнообразие таких ширин и расстояний. См. страницы [42](#), [62](#), [65](#) и [68-71](#). Также рис. C, D, 88 и 89.

Спираль — подъем проволоки, непрерывно скрученной вокруг цилиндра или конуса, а также план одной, скрученной вокруг конуса; в орнаменте слово «спираль», когда оно используется в

качестве существительного, в основном означает последнюю форму. Изогнутая линия, образующая волюту (как в ионической капители) и контур волнообразного орнамента; линия построения в одностворчатых раковинах. См. рис. [24, 41, 42, 43, 178](#) и др.

Стабильность, прочность и сила в общем виде дизайна; у вьющихся растений этот вид может быть обеспечен только их креплением к центральной вертикальной опоре или к вертикальным сторонам каркаса; прямая линия является главным фактором стабильности в орнаменте. См. стр. [42](#). Когда в украшении длинных панелей используется много изогнутых линий, необходимо ввести прямые линии, чтобы компенсировать эффект нестабильности изогнутых. См. рис. [123](#) и [128](#). Это особенно актуально в случае пилястр, которые являются архитектурными элементами опоры; по той же причине более тяжелые формы должны располагаться внизу, а более легкие — вверху.

Стиль изначально означал почерк. В исторических стилях он означает выражение вкуса и мастерства людей, создавших произведение искусства, будь то архитектура, скульптура или живопись. Устаревшие стили полезны для изучения, их можно копировать или перефразировать, но никогда не воссоздать, потому что гениальность, знания, возможности и окружение любого более позднего периода вряд ли будут такими же. Мы классифицируем их по категориям: традиционные (иногда называемые идеалистическими), реалистичные и натуралистичные. Это слово также используется для обозначения хорошего рисунка или моделирования, которые передают элегантность, грацию или энергию лучших природных форм. Иногда оно применяется к композиции, в которой выражены эти качества, в отличие от плохо нарисованной, вялой или банальной.

Пятнистость. Это слово имеет почти то же значение, что и «пудровка», с той лишь разницей, что элементы формы в таком украшении имеют геометрическую основу и в основном равноудалены, а фон занимает гораздо большее пространство, чем орнамент. См. [рис. 80](#).

Полоса, обычно применяется в орнаменте к узким полосам.

Соответствие, эстетическая и практическая пригодность; важно помнить о природе, поверхности и форме объекта, который будет украшен, и соответствующим образом проектировать орнамент, поскольку очевидно, что то, что будет хорошим орнаментом для одного объекта или положения, может быть плохим для другого.

Наложенный или *наслоенный* — орнамент, наложенный на поверхность другого, например, большой плавный узор на фоне, покрытом более мелким узором, геометрическим или цветочным; или широкий ленточный орнамент, наложенный на узор, образованный узкими и тонкими линиями. Такой вид орнаментации чаще всего встречается в декоративном искусстве сарацин, но иногда и в творчестве художников эпохи Возрождения. В узорах на стенах Альгамбры мы часто видим два, три, а иногда и четыре разных узора, наложенных друг на друга, причем разумное использование разных цветов и золота предотвращает путаницу в узоре; сложность иногда носит упорядоченный характер. См. рис. [101, 102](#) и [104](#).

Подчинение. Регулярная градация от наиболее важной детали к наименее важной. См. центральную панель потолка, рис. 89.

Символ первоначально означал знак или билет у греков; у римлян он означал то же самое, а также печать. В современном английском языке он означает знак, эмблему или образное представление. В декоративном искусстве он в основном используется для выражения чего-то прекрасного, что благодаря знанию или ассоциации вызывает в уме какую-то силу или достоинство, связанное с религией. Атрибуты часто используются в качестве символов божества, к которому они принадлежат — лук Дианы, тирс Бахуса ([рис. 167](#)) и трезубец Нептуна и т. д. В христианском орнаменте рыба и ягненок в основном являются символами Спасителя. Иногда трудно определить, когда что-либо следует называть символом, эмблемой или аллегорическим изображением; например, является ли апокалиптический теленок символом, эмблемой или аллегорическим изображением святого Луки.

Симметрия — равенство формы и массы по обе стороны от центральной линии; абсолютное одинаковость двух сторон орнамента. См. рис. [127](#) и [130](#).

Тангенциальное соединение — соединение кривых в их тангенциальных точках, так что они перетекают друг в друга, не образуя угла. Основные конструктивные линии в орнаментах с листьями и завитками должны иллюстрировать «тангенциальное соединение», т. е. ветви и кривые должны вытекать из центрального стебля. См. стр. 45 и рис. [25](#) и [53](#).

Однородность, имеющая одну форму; квадрат и круг являются однородными фигурами; это одна из главных причин величия и достоинства, но если она абсолютна, то приводит к монотонности. Греческие храмы имели, по-видимому, однородные колонны, расположенные на равных расстояниях, и монотонность избегалась за счет тонких вариаций в размере и расстоянии между колоннами.

Единица — наименьшее или простейшее *полное* выражение орнамента в любой схеме украшения.

Единство — идеальное согласие всех частей дизайна. Единство часто является характеристикой очень монотонных дизайнов, поэтому само по себе оно вряд ли сделает дизайн приятным.

Несимметричный, без симметрии, например, волюта. См. слово «*Баланс*».

Разнообразие, отсутствие сходства; слово, охватывающее бесконечное множество различий, от двух вещей, которые не являются абсолютно одинаковыми, до двух вещей, которые абсолютно непохожи. Разумное использование разнообразия придает орнаменту интерес, но однородность с небольшим разнообразием придает ему наибольшее достоинство.

RICHARD CLAY & SONS, LIMITED,
ЛОНДОН И БАНГЕЙ.

СНОСКИ:

[1] М. Анри Майё, *La Composition Décorative*, 8vo, Париж, s.a.

[2] См. М. Сезар Дэли, *Motifs Historique*, fol., Париж, 1881.

[3] Помещения под банями Тита, в которых были найдены картины, изначально были частью Золотого дома Нерона.

[4] Однако на резных деревянных изделиях, плитках, дамасских изделиях, коврах и вышивках иногда встречаются фигуры людей и животных.

[5] Многие из узоров представляют собой сплетенные спирали.

[6] Однако с санитарной точки зрения существует серьезное возражение против использования впитывающих занавесок, особенно когда их поверхность шероховатая, поскольку они не только впитывают инфекцию, но и удерживают пыль, которая, как правило, содержит болезнетворные микроорганизмы.

[7] Существует много стилей персидского орнамента — орнамент Ахеменидов, вероятно, орнамент македонцев после завоевания Персии Александром Македонским, орнамент Сасанидов, орнамент сарацин после завоевания ими страны, и на их орнамент, несомненно, повлияло последующее завоевание монголами. Орнамент, который обычно называют персидским, за исключением современных работ, по-видимому, является сарацинским.

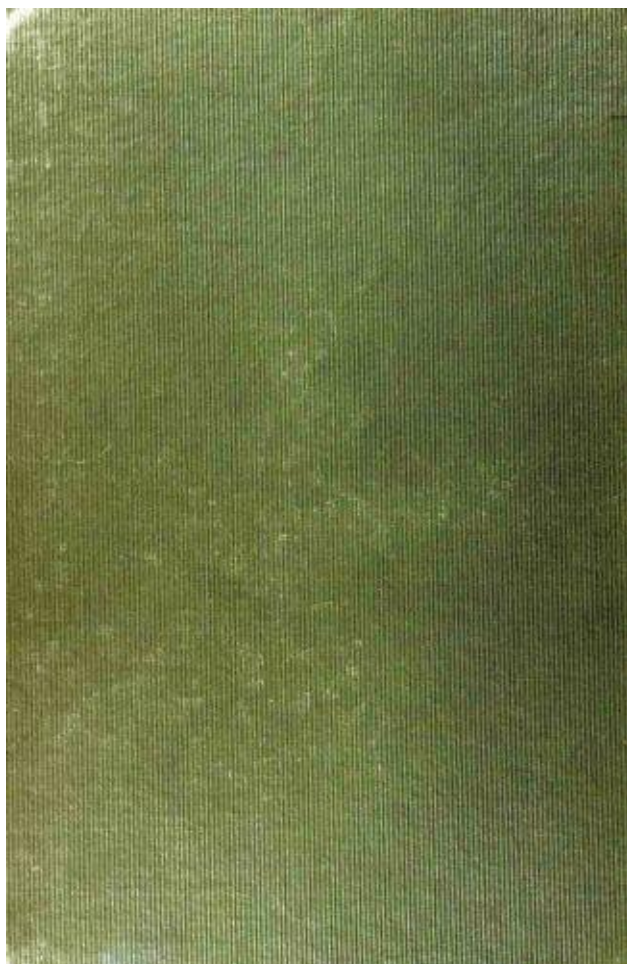
[8] В шестнадцатой главе Корана, называемой «Пчела», говорится: «И из плодов пальм и винограда вы получаете опьяняющий напиток и также хорошее питание».

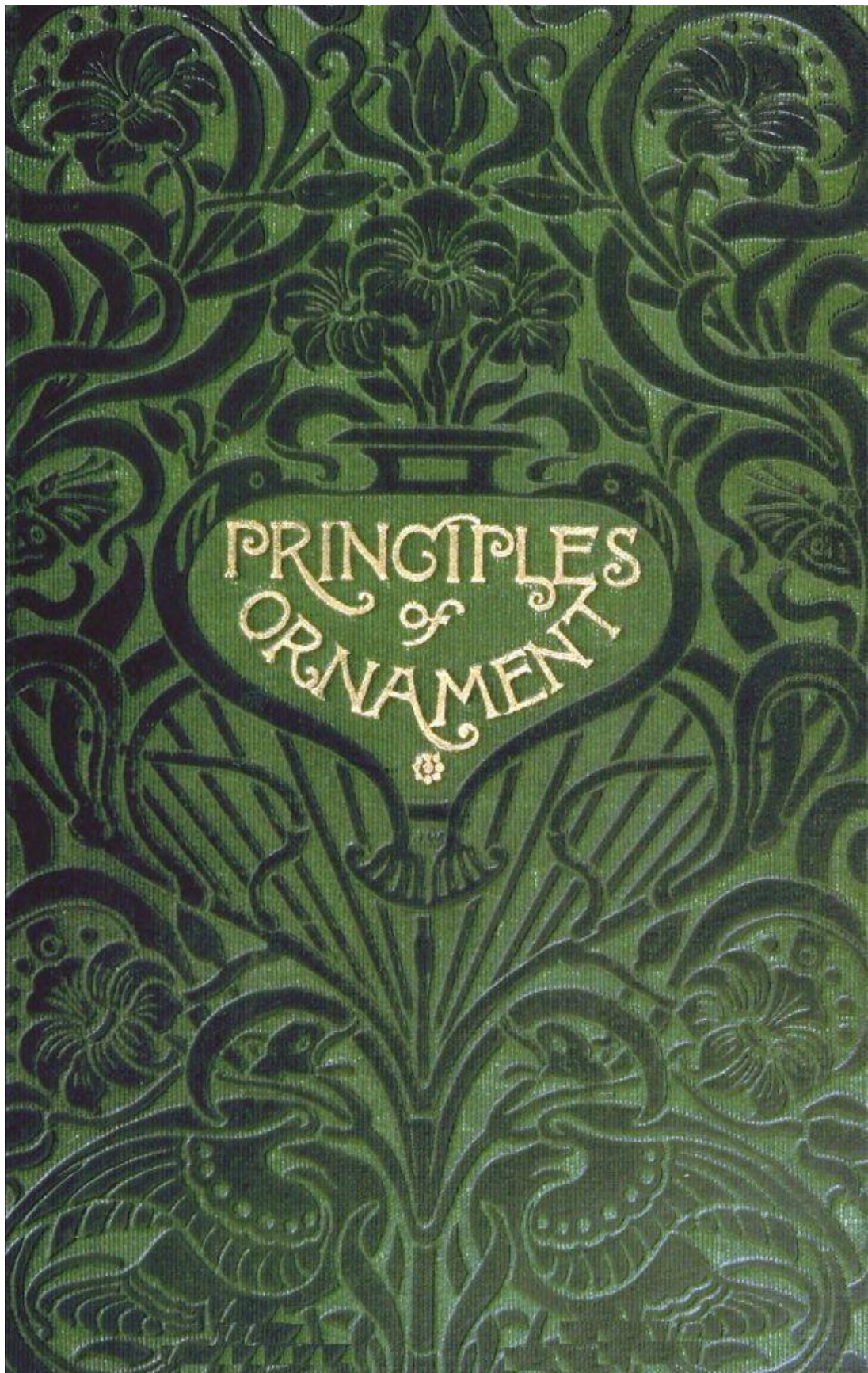
[9]

«Искуситель Евы, как выразились раввины,

лицо херувима, а все остальное — рептилия». — Поуп.

[10] Судя по открытиям доктора Рихтера на Кипре, вероятно, что ионическая волюта возникла из увеличенного египетского лотоса.





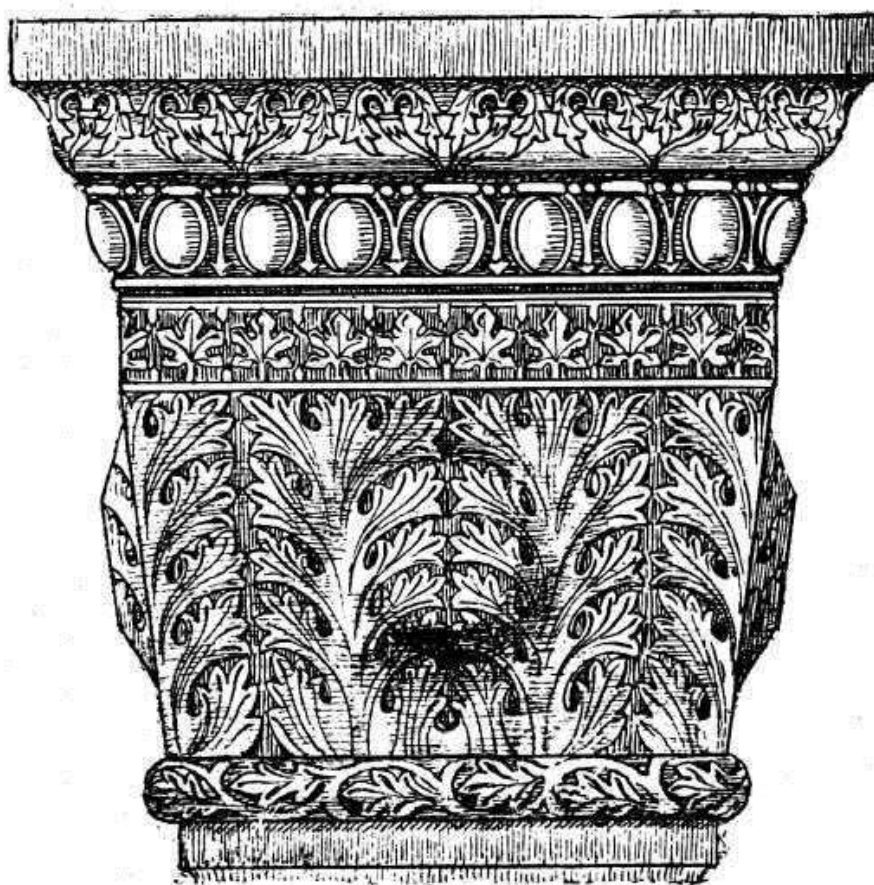
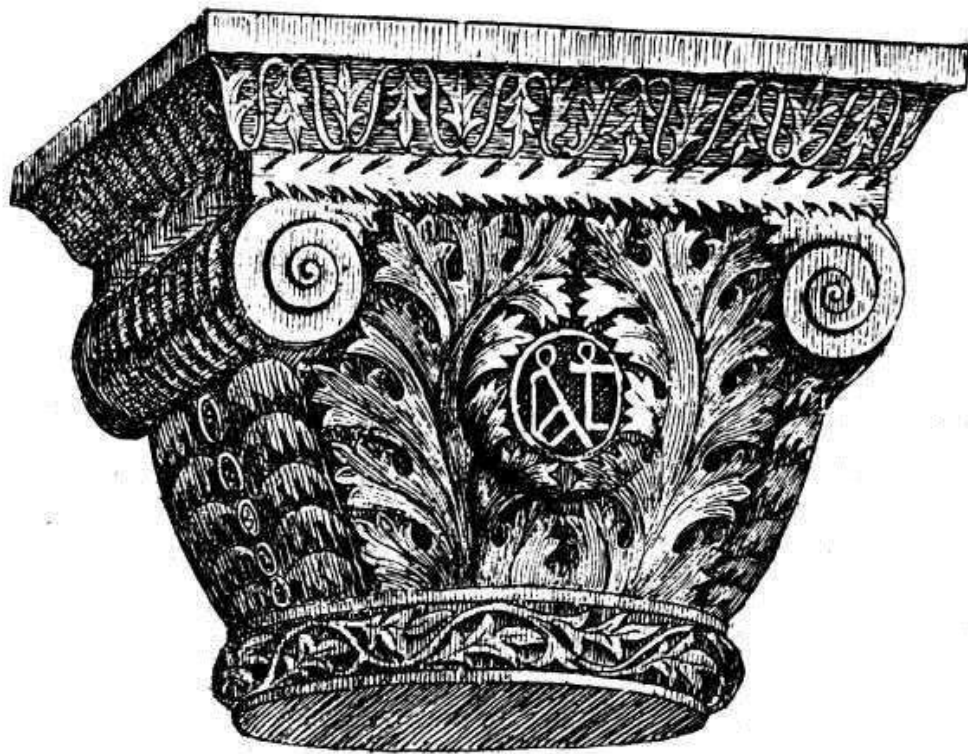
[back](#)



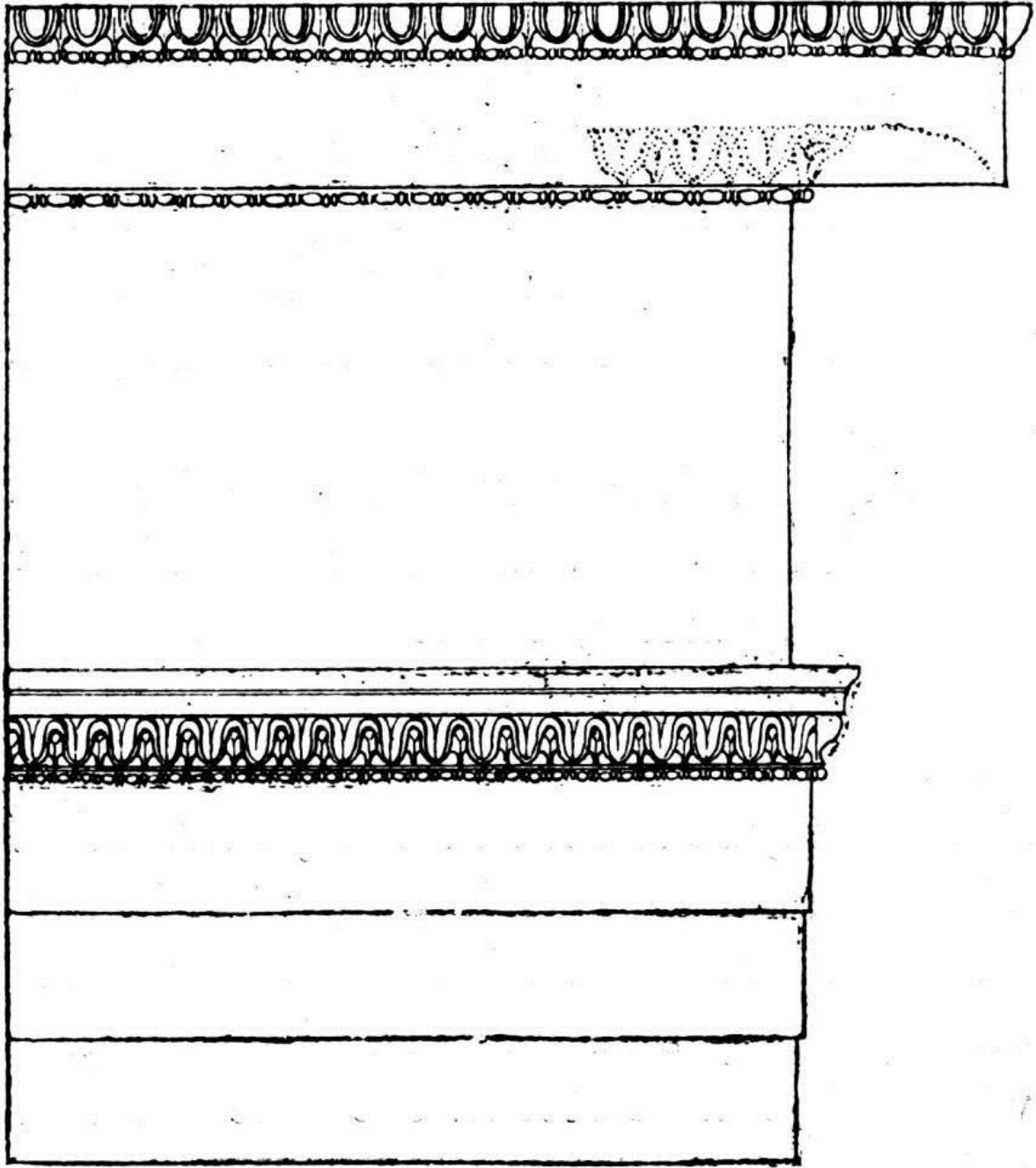
[back](#)



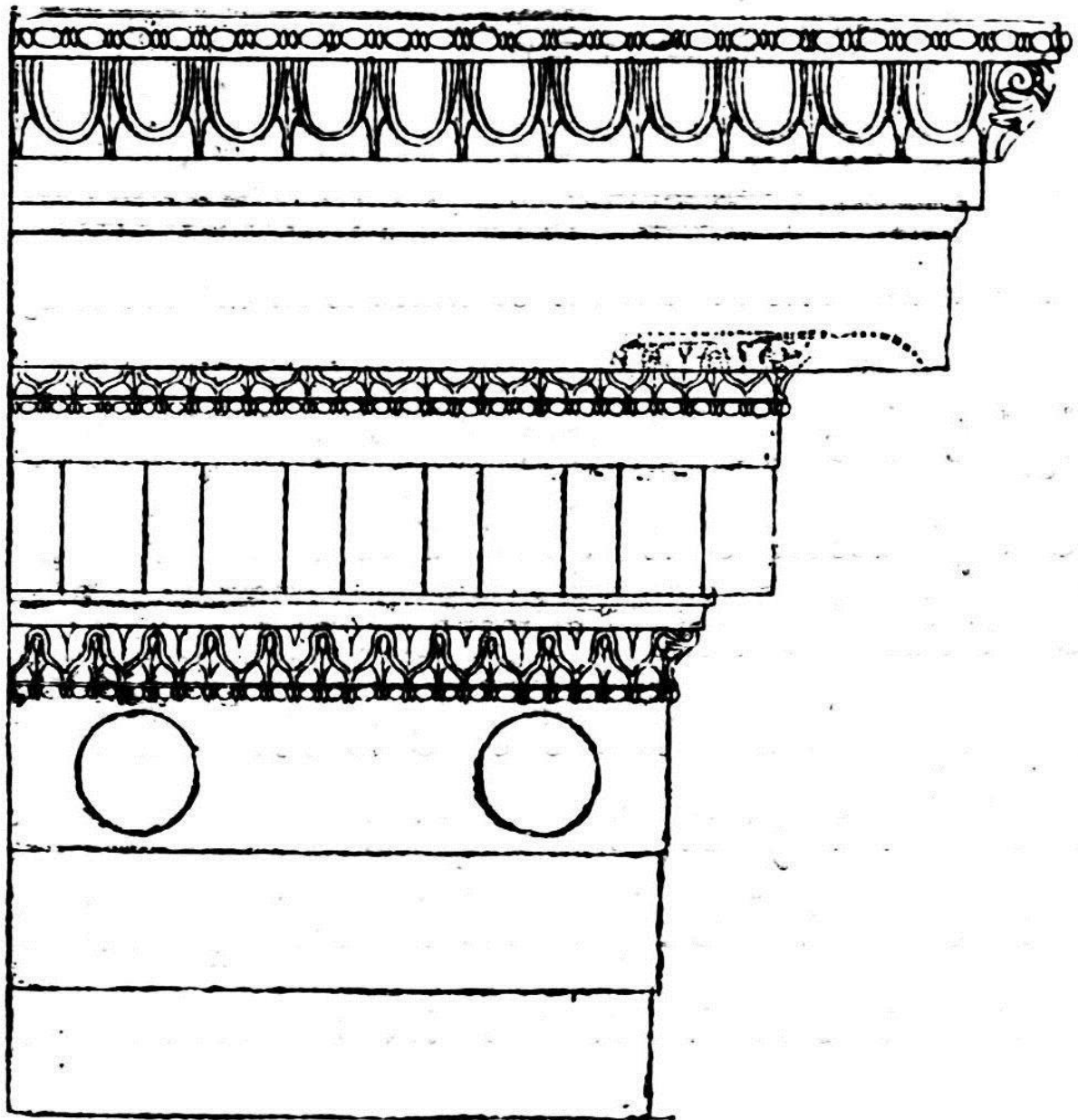
[back](#)



[back](#)



[back](#)



[back](#)



[back](#)

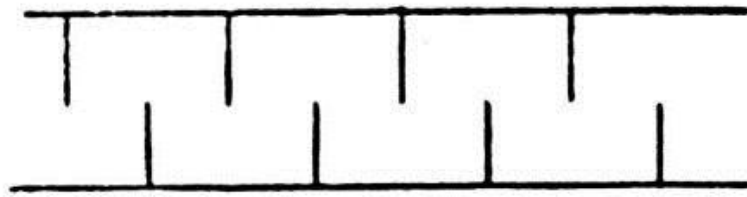


[back](#)

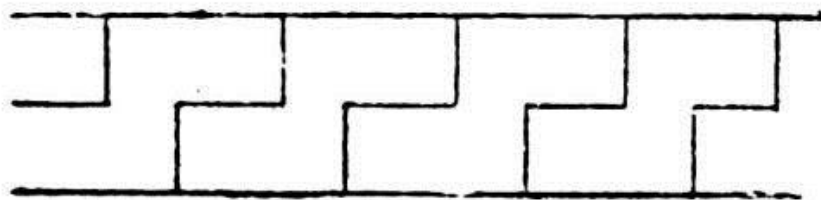


J.W.

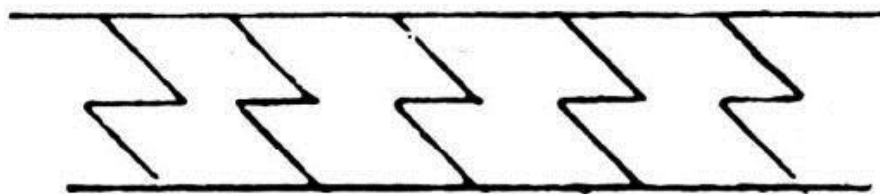
[back](#)



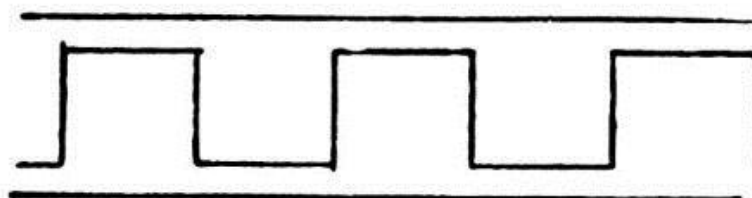
3



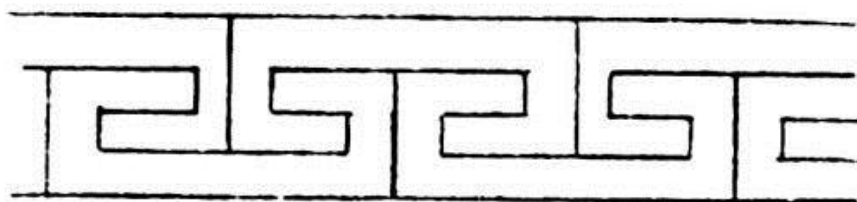
4



5

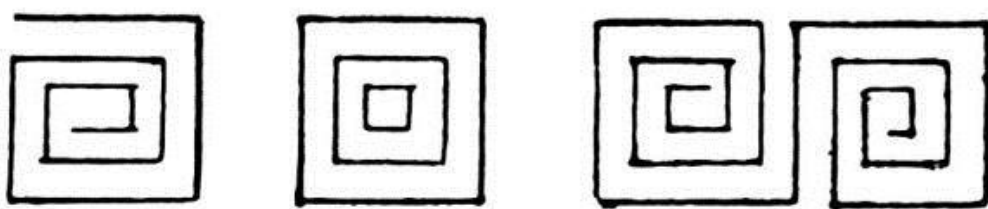


6

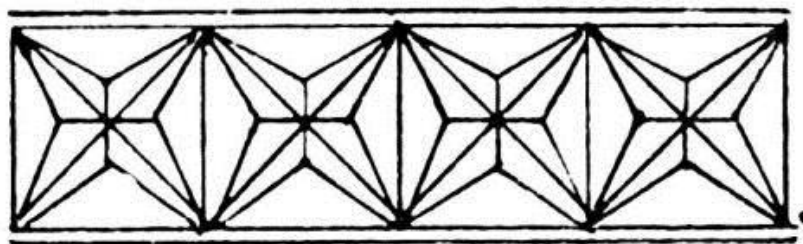


7

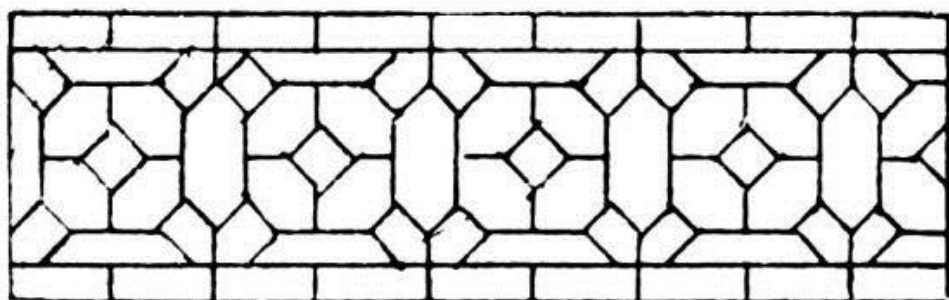
[back](#)



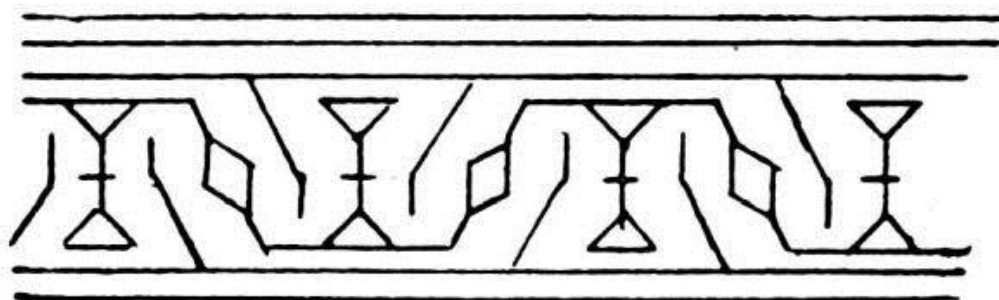
8



9

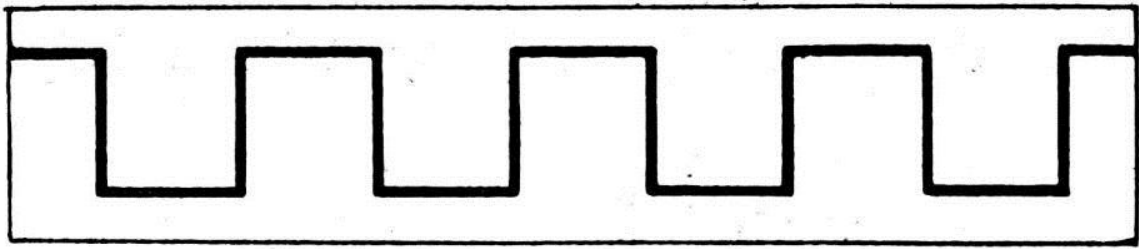


10

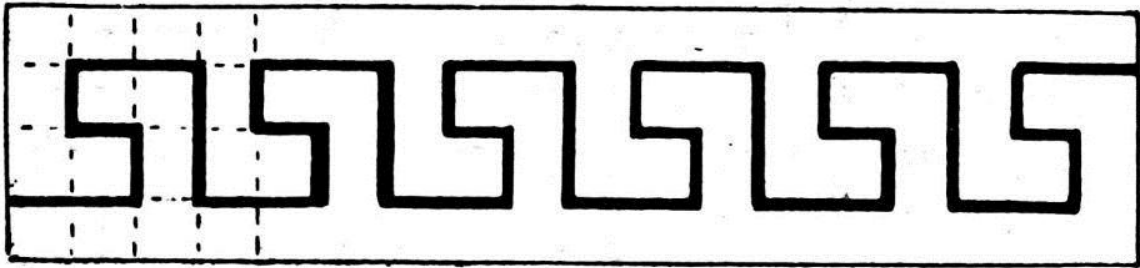


11

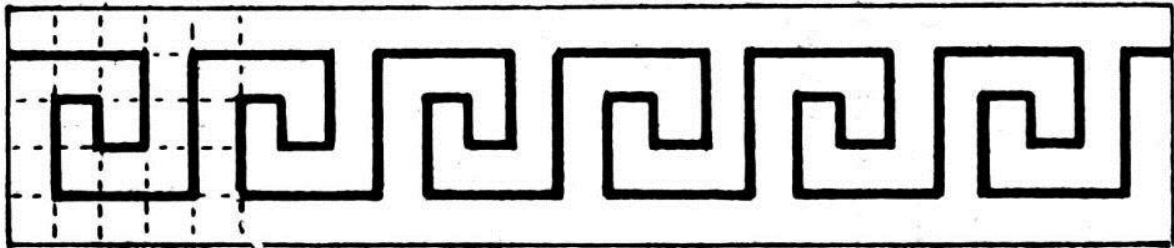
[back](#)



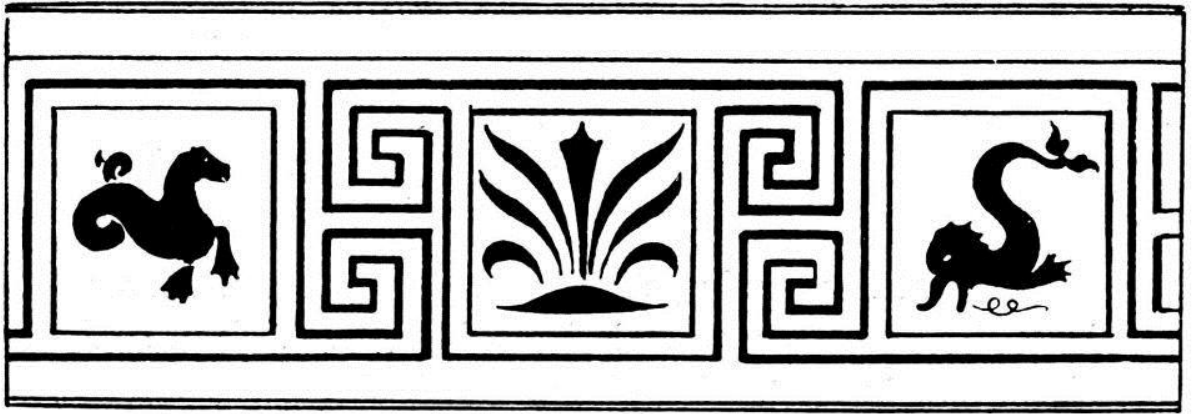
I2



I3

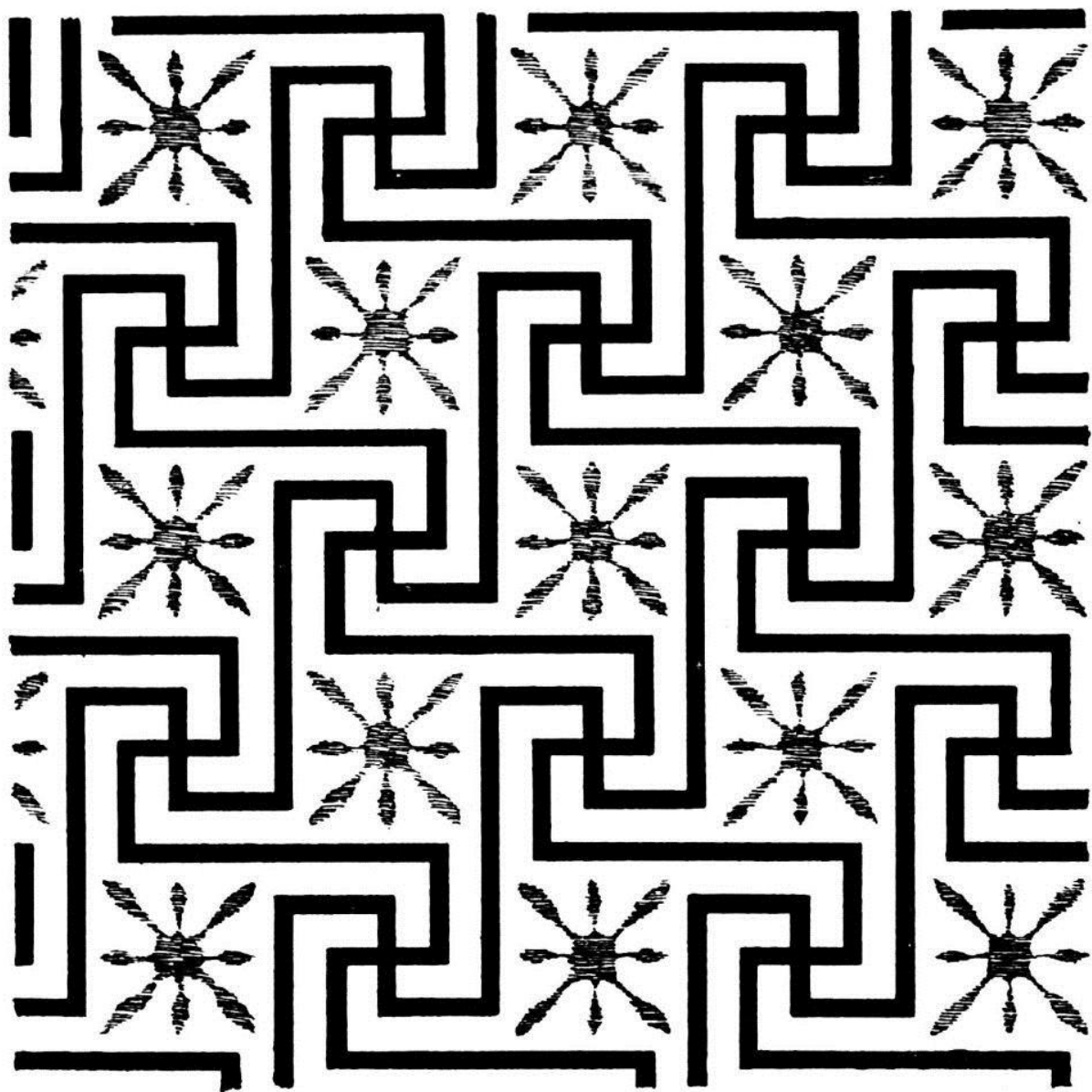


[back](#)

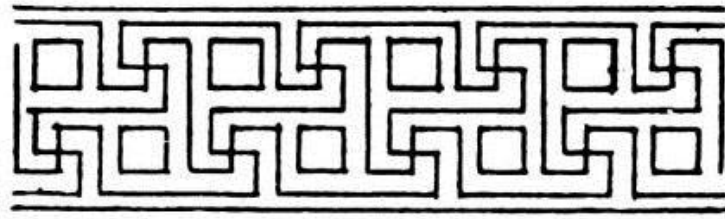


15

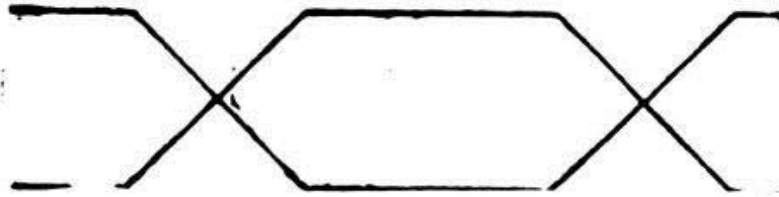
[back](#)



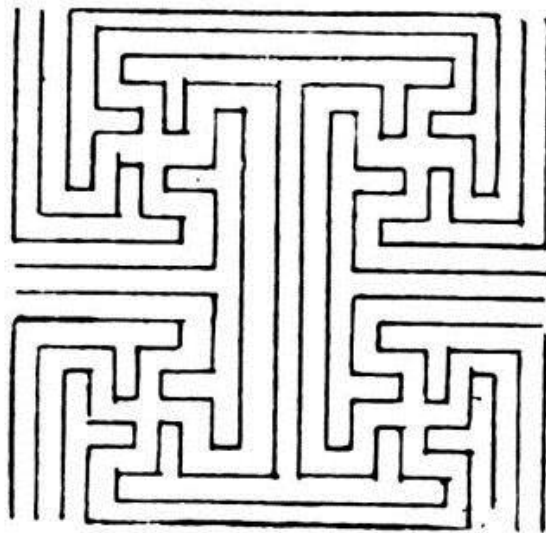
[back](#)



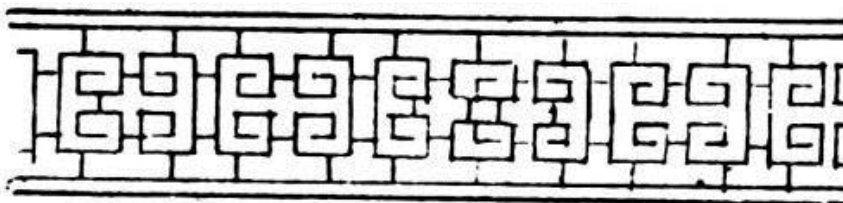
17



18

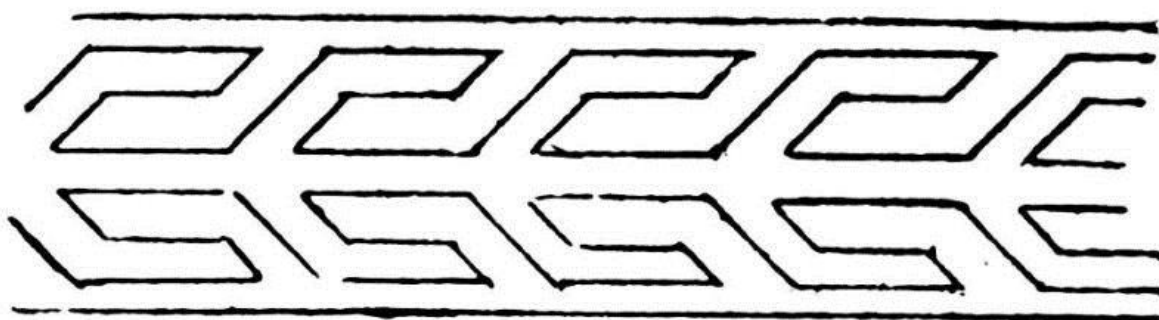


19

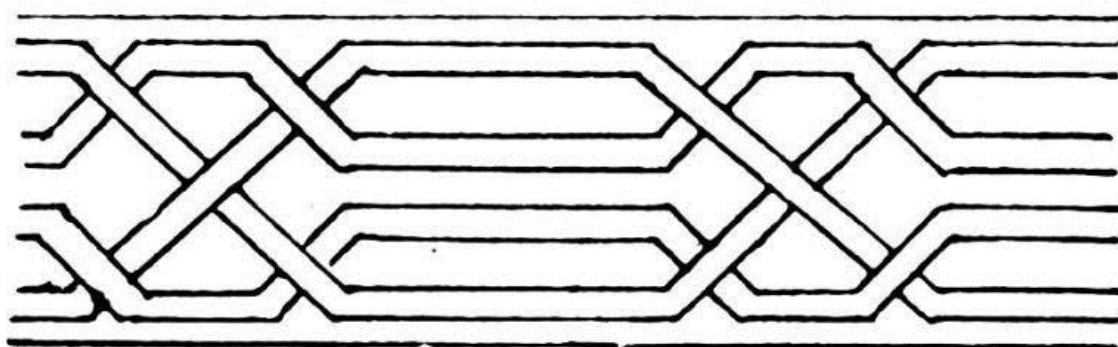


20

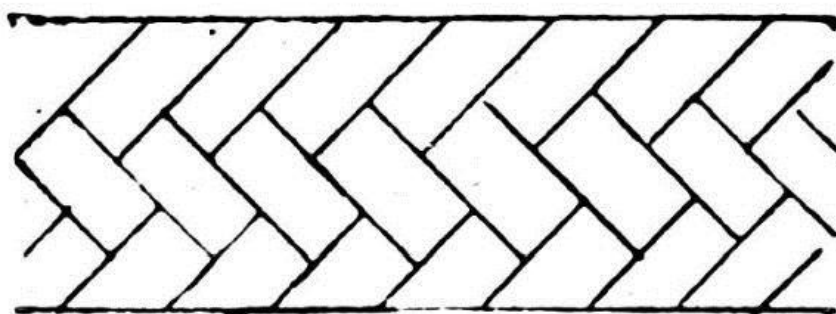
[back](#)



21

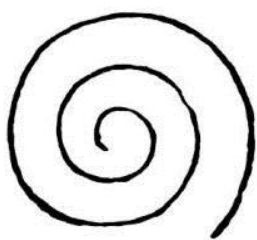


22

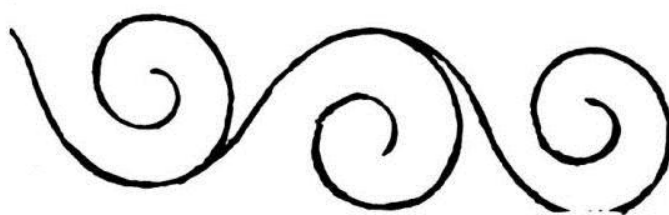


23

[back](#)

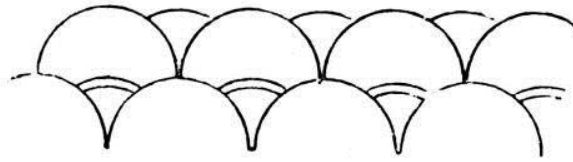


24

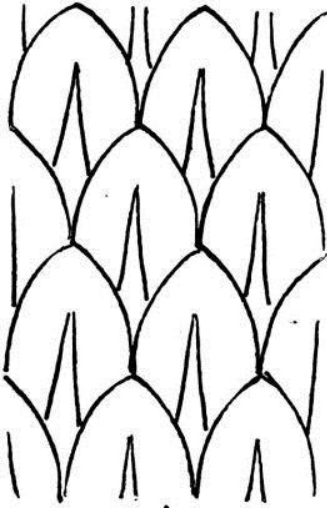


25

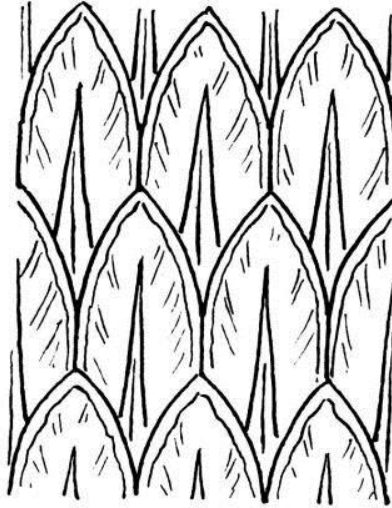
[back](#)



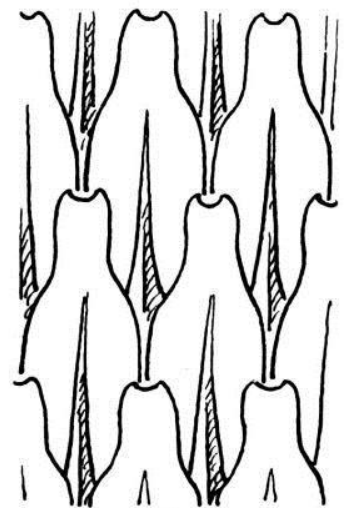
26



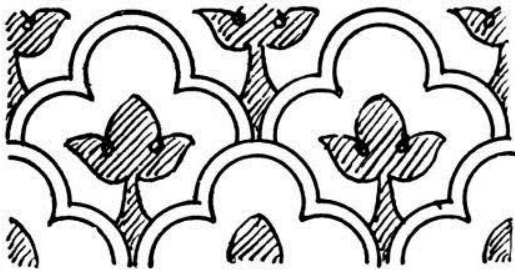
A



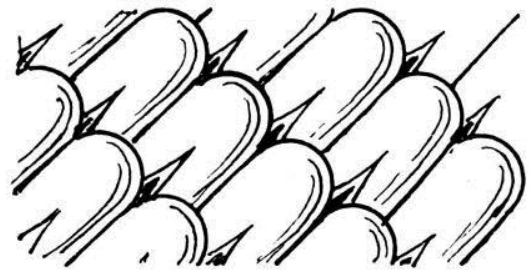
B



C



D



E

[back](#)

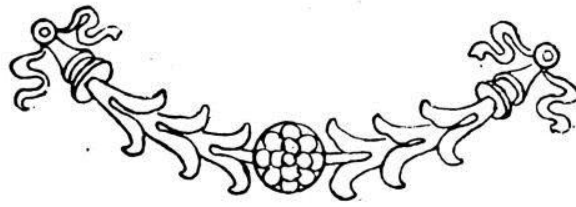


FIG. 27.—Festoon (catenary).



FIG. 28.—Zigzag.



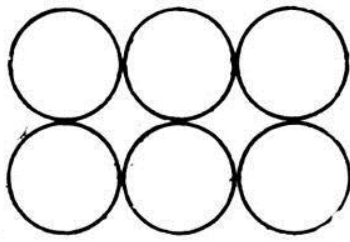
FIG. 29.—Meander.

[back](#)

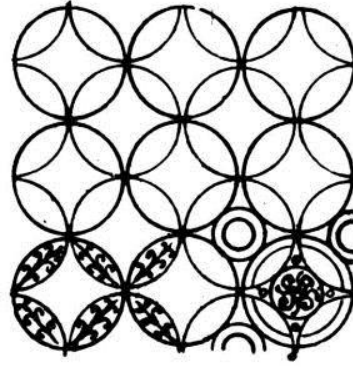


[back](#)

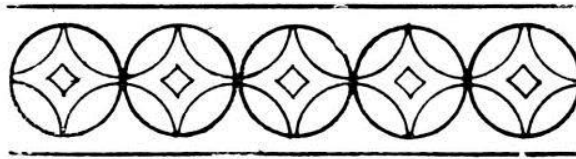




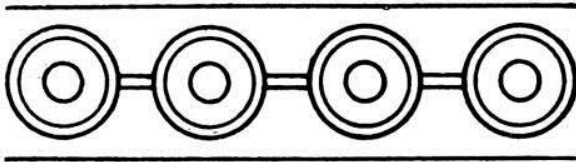
30



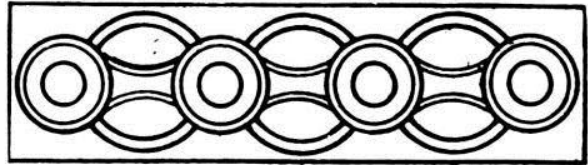
31



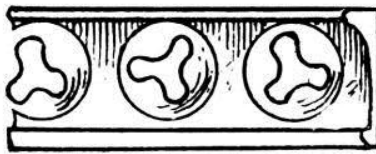
32



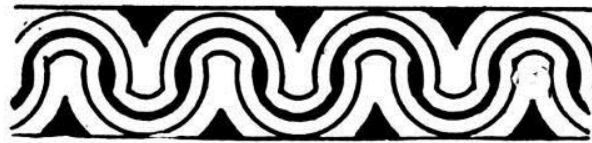
33



34

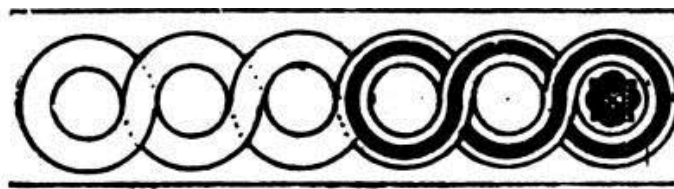


35



36

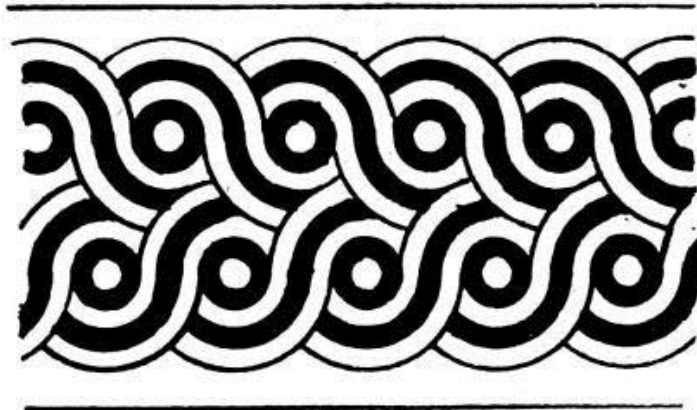
[back](#)



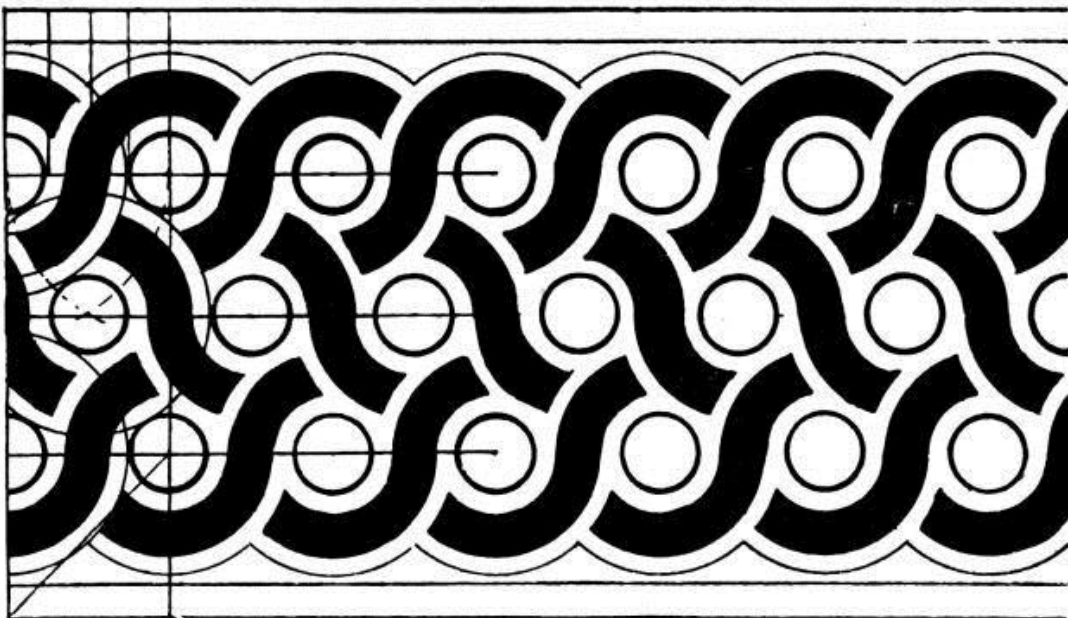
37



38

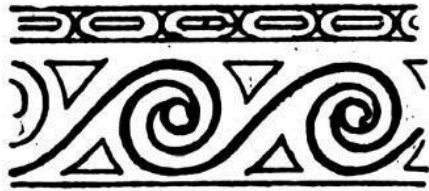


39

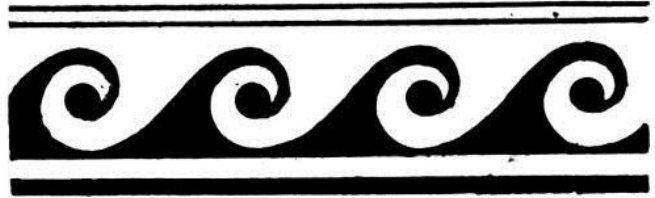


40

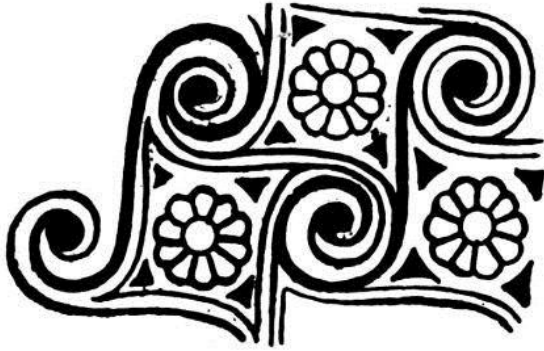
[back](#)



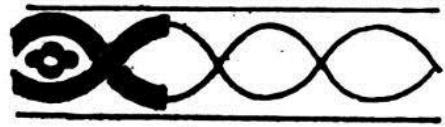
41



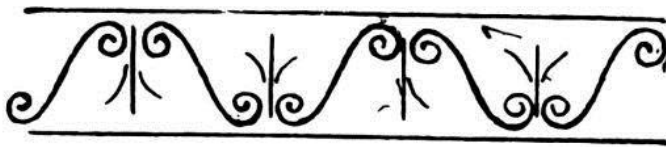
42



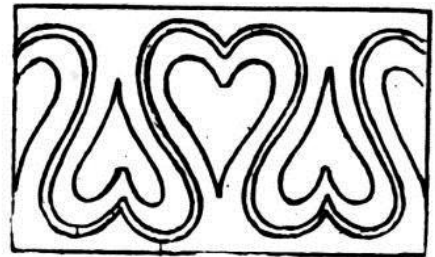
43



44



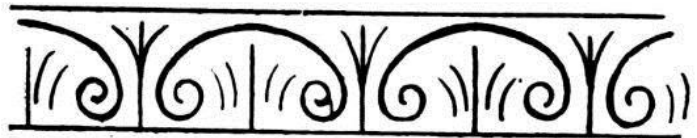
45



46



47

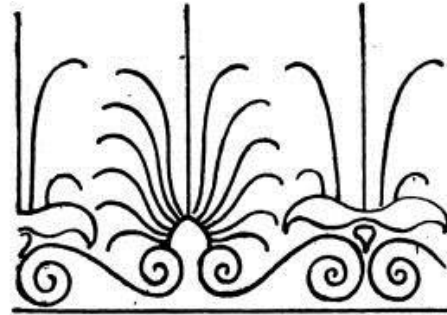


48

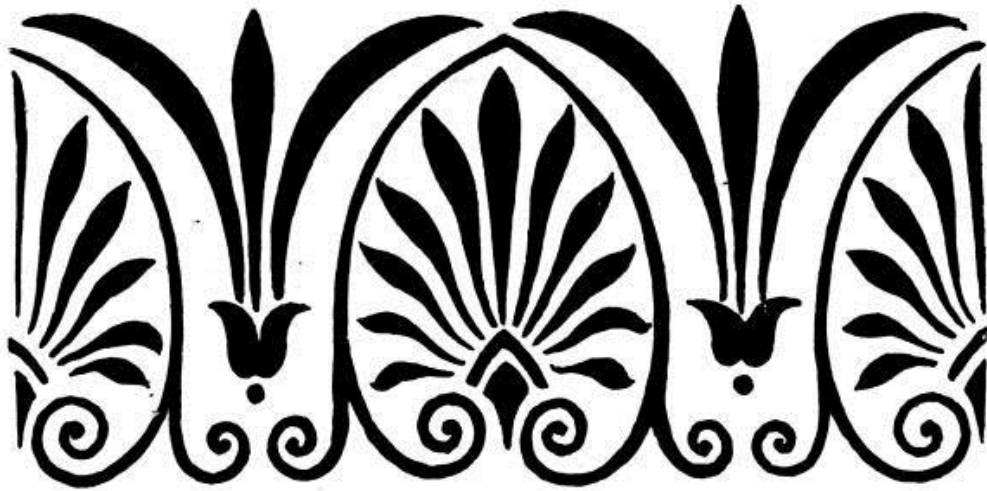
[back](#)



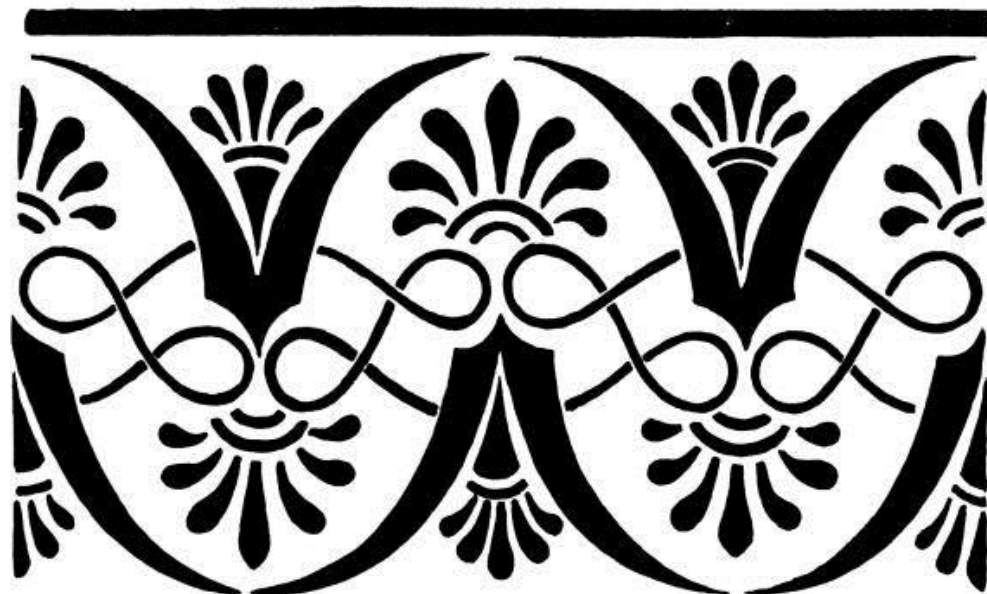
49



50

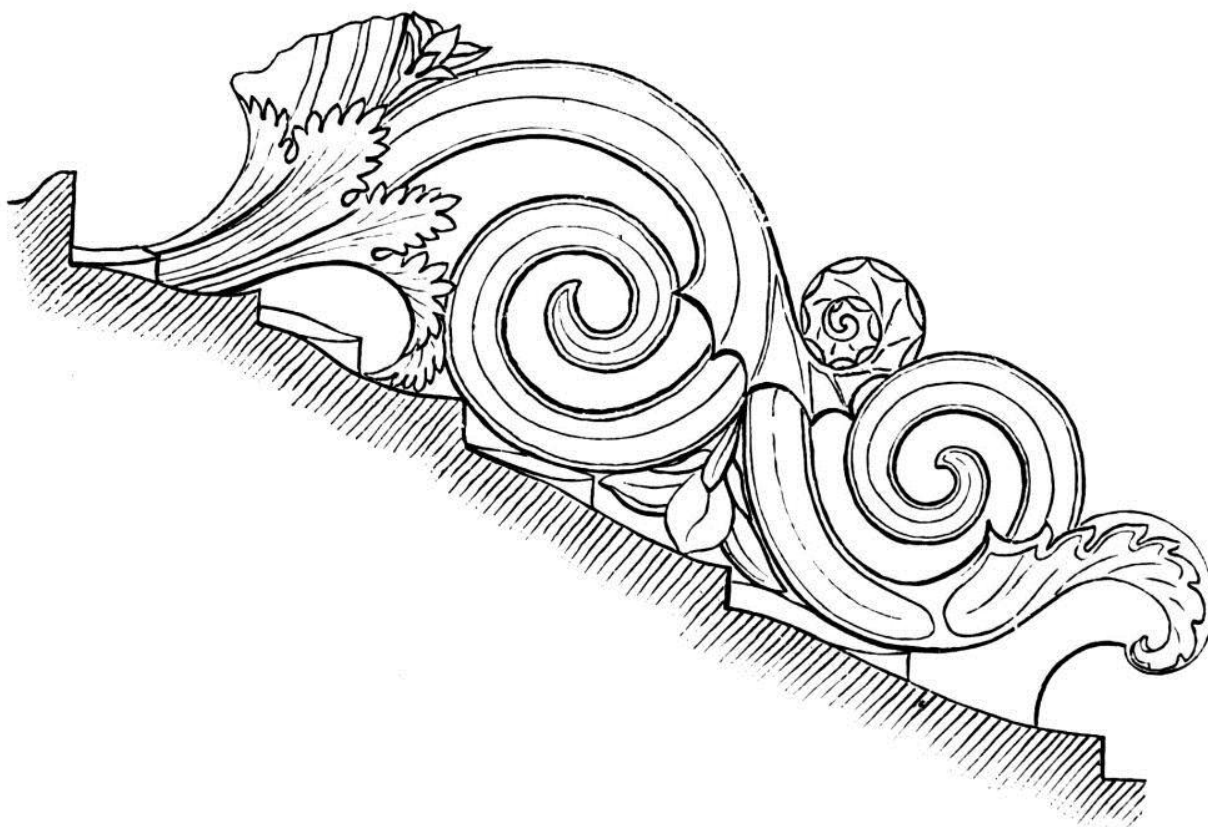


51

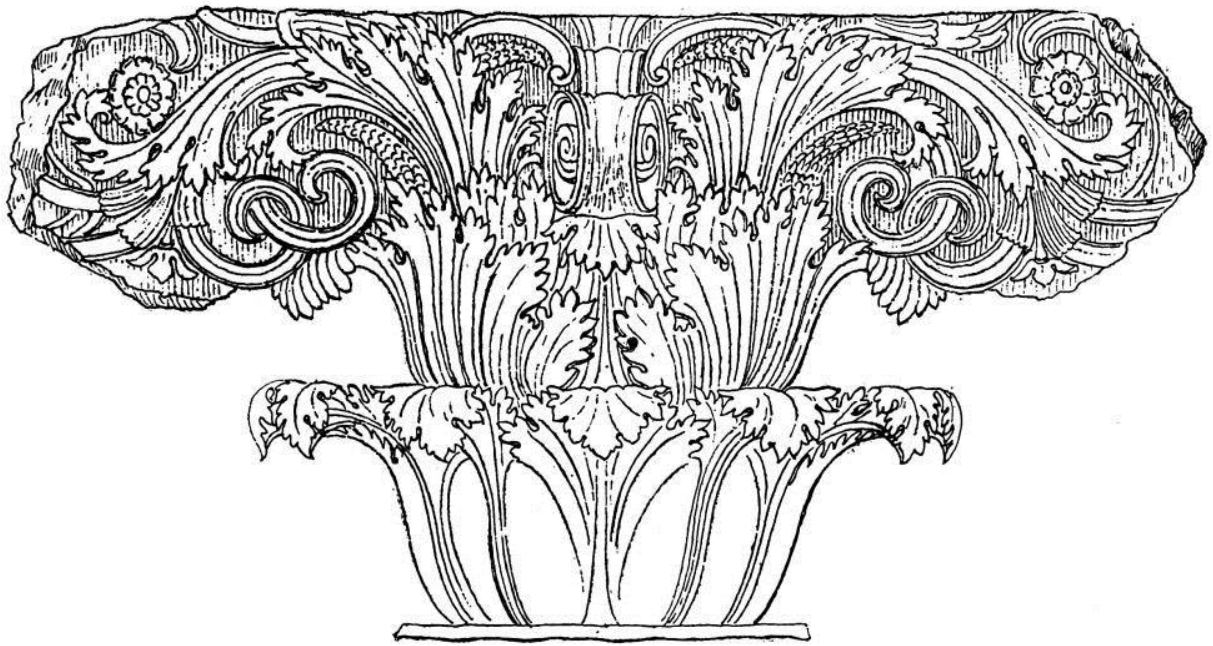


52

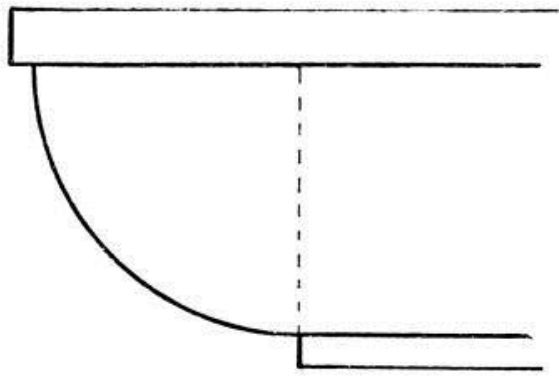
[back](#)



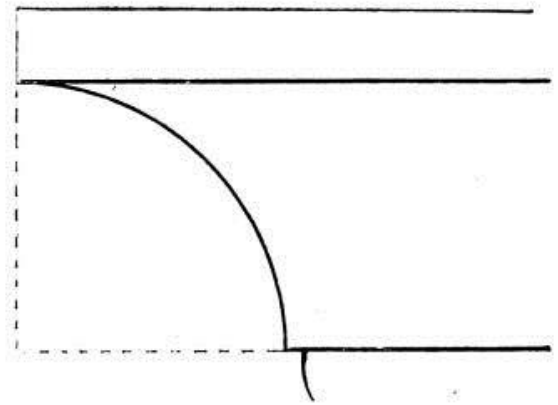
[back](#)



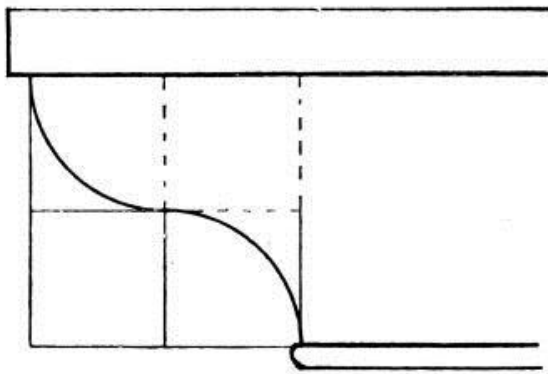
[back](#)



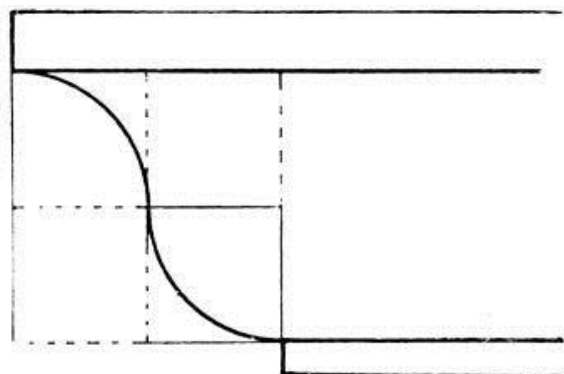
55. Ovolo.



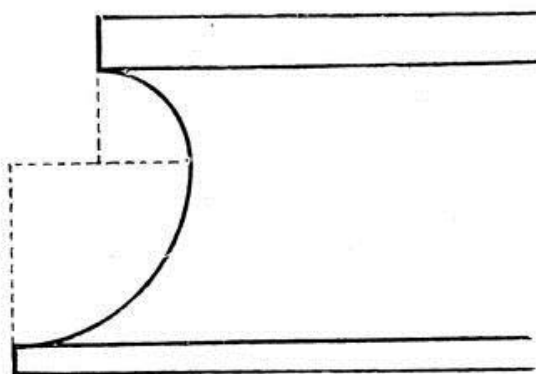
56. Cavetto.



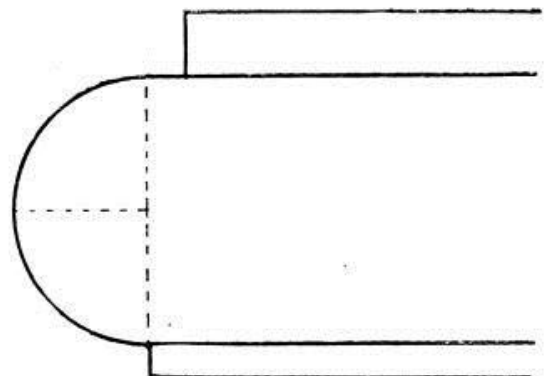
57. Ogee, or cyma reversa.



58. Cyma recta.

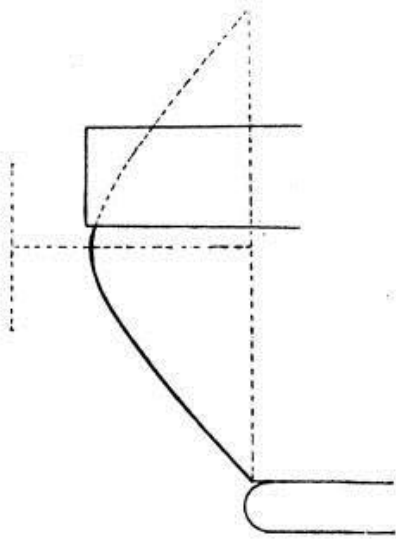


59. Scotia.

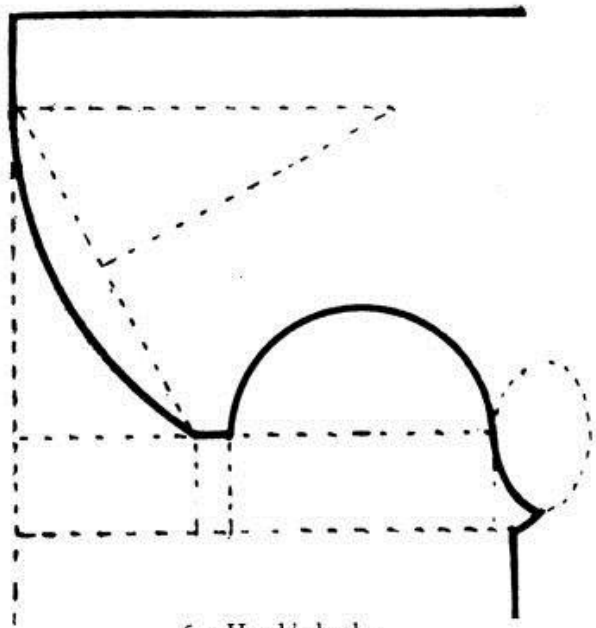


60. Torus.

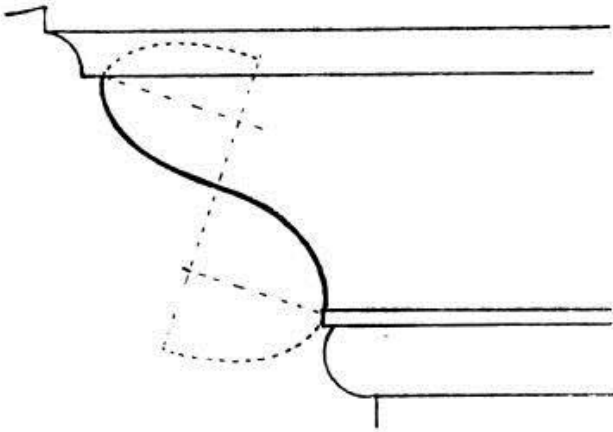
[back](#)



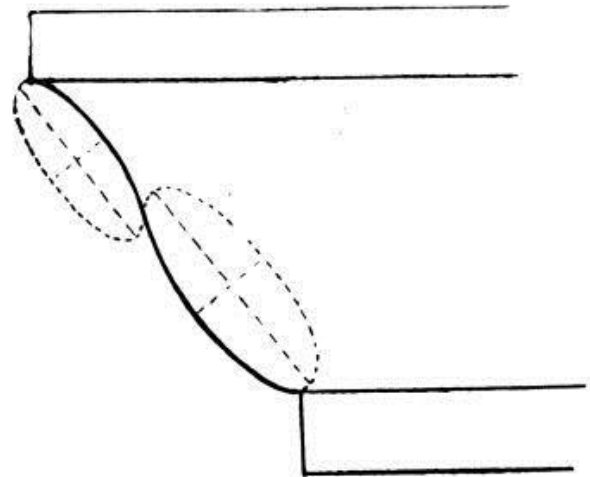
61. Ovolo.



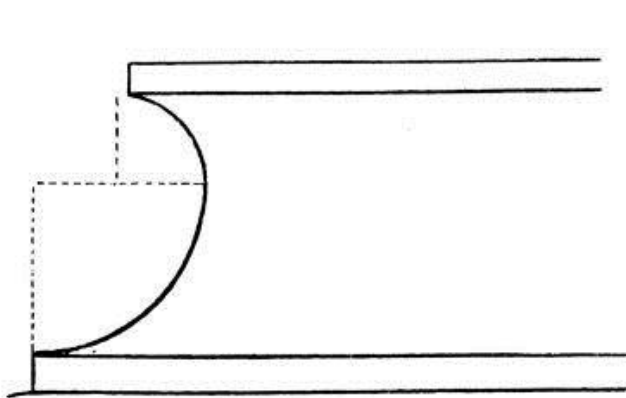
62. Hawk's beak.



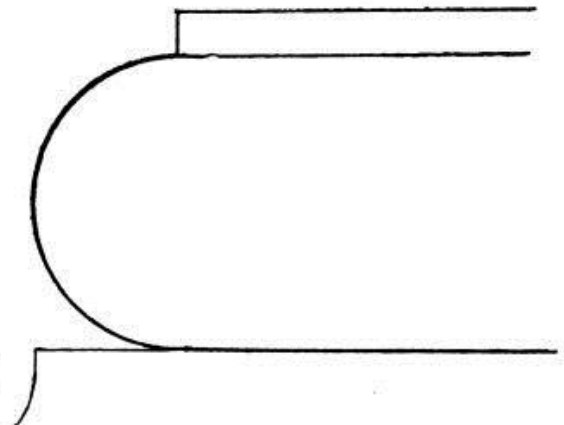
63. Ogee, or cyma reversa.



64. Cyma recta.

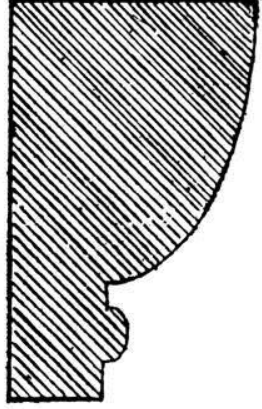
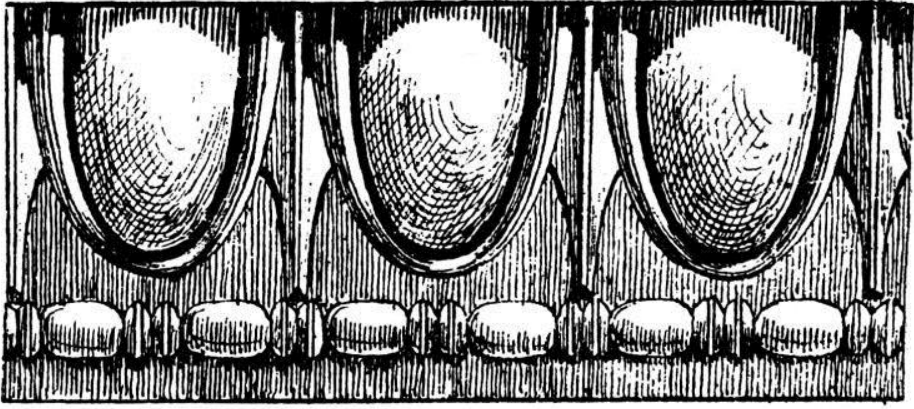


65. Scotia.



66. Torus.

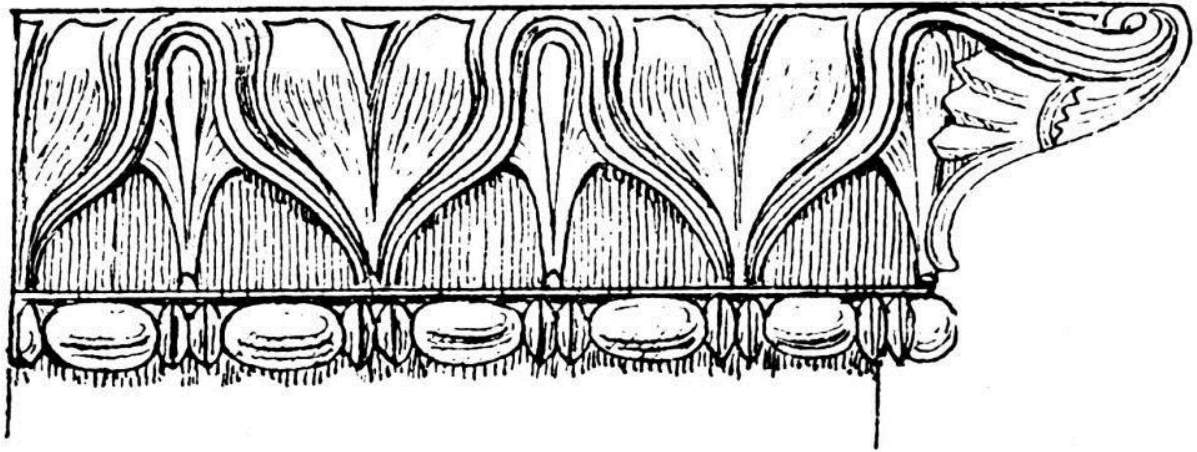
[back](#)



[back](#)



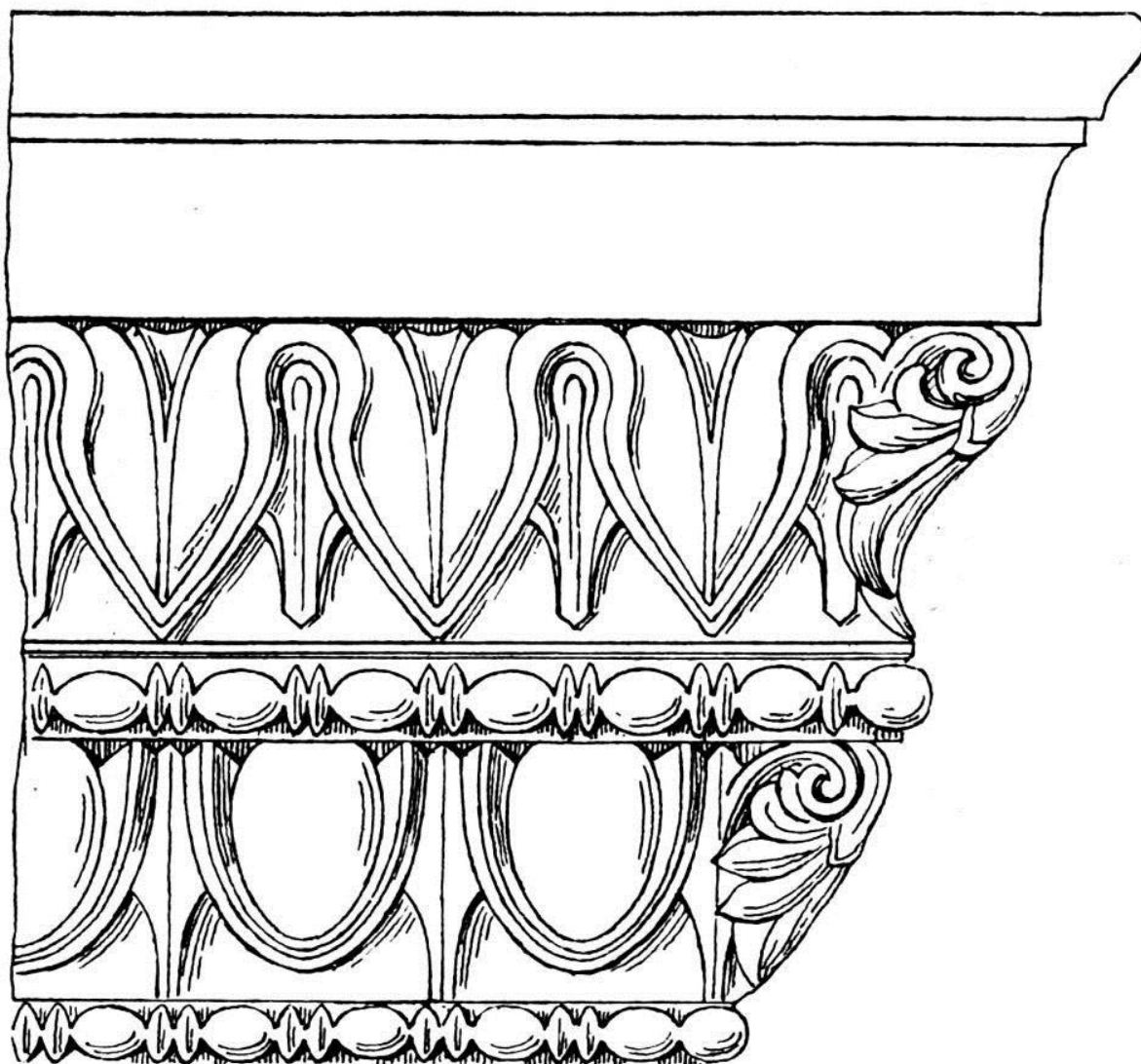
[back](#)



[back](#)



[back](#)



[back](#)

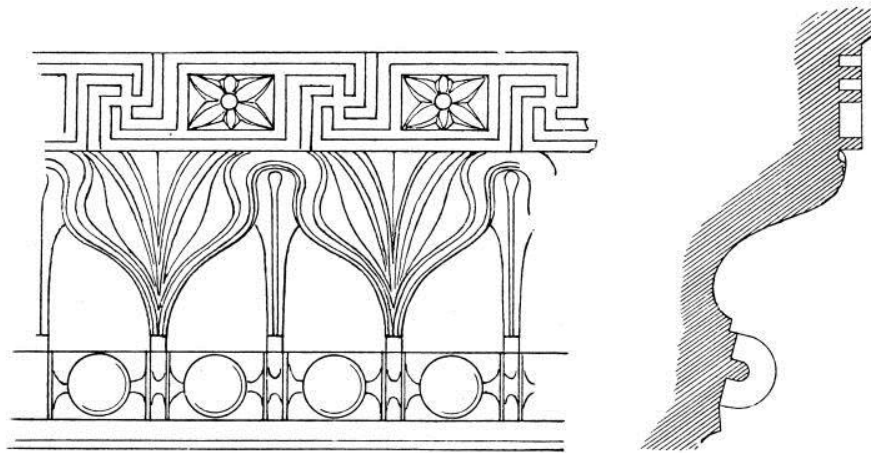
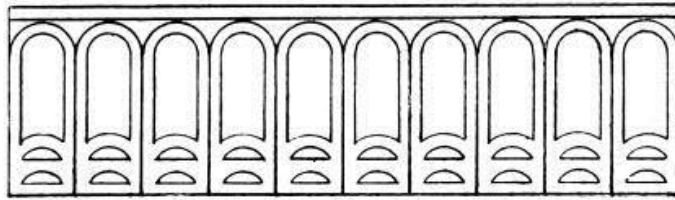
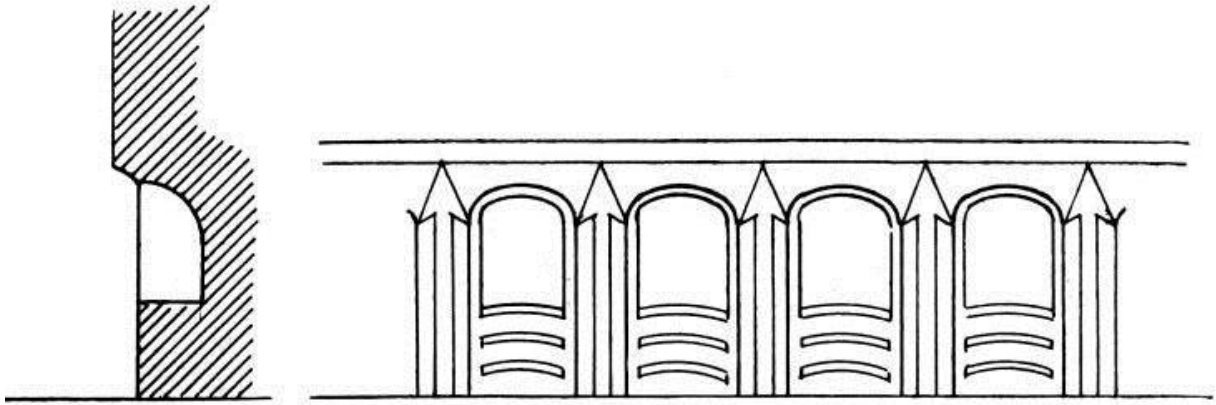


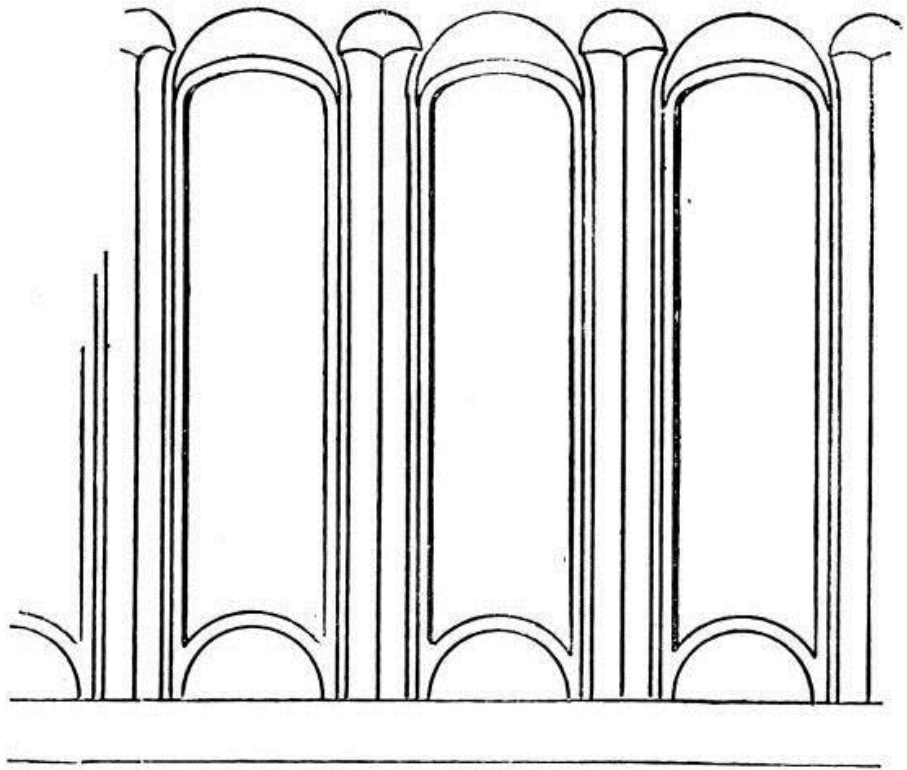
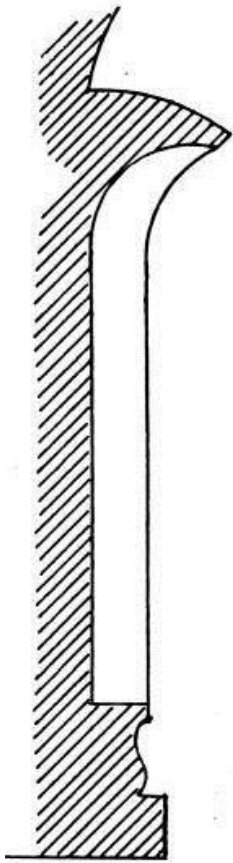
FIG. 73.—Greek cyma reversa or ogee decorated with the water leaf, a fret ornament carved on upper fillet, and a bead and reel below.



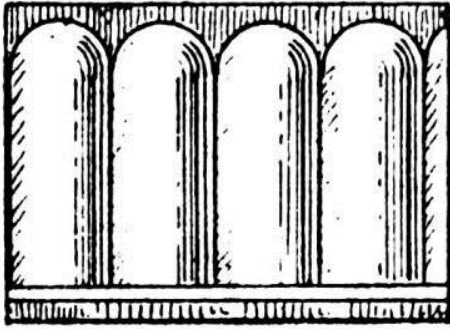
[back](#)



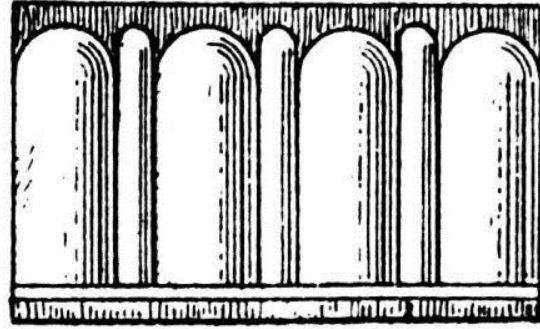
[back](#)



[back](#)

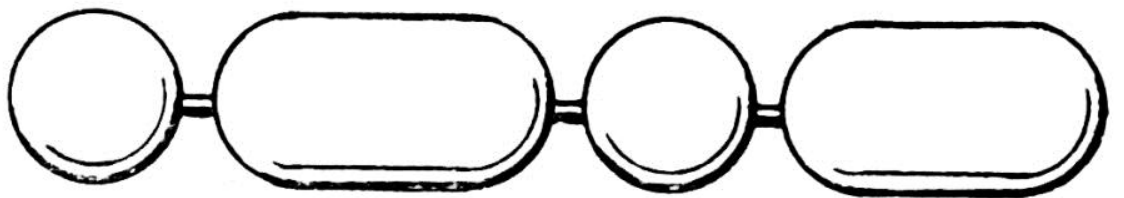
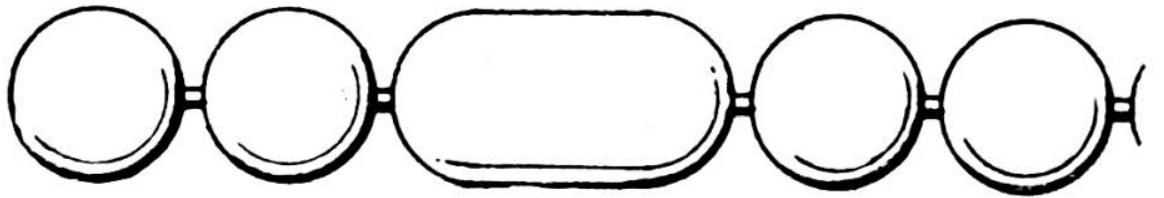
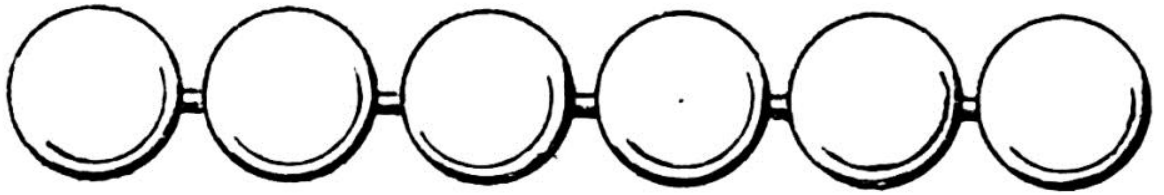


76 A.

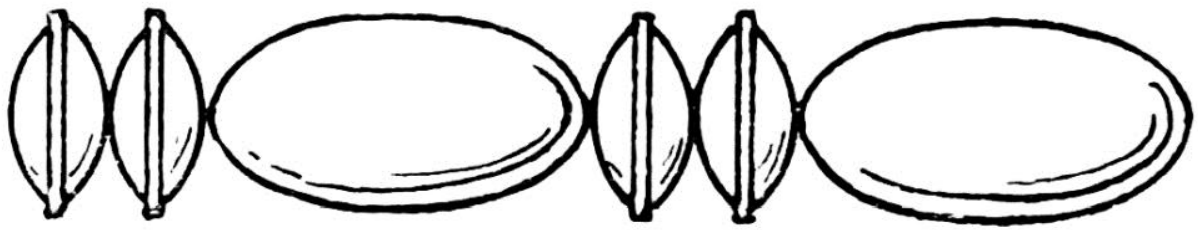


76 B.

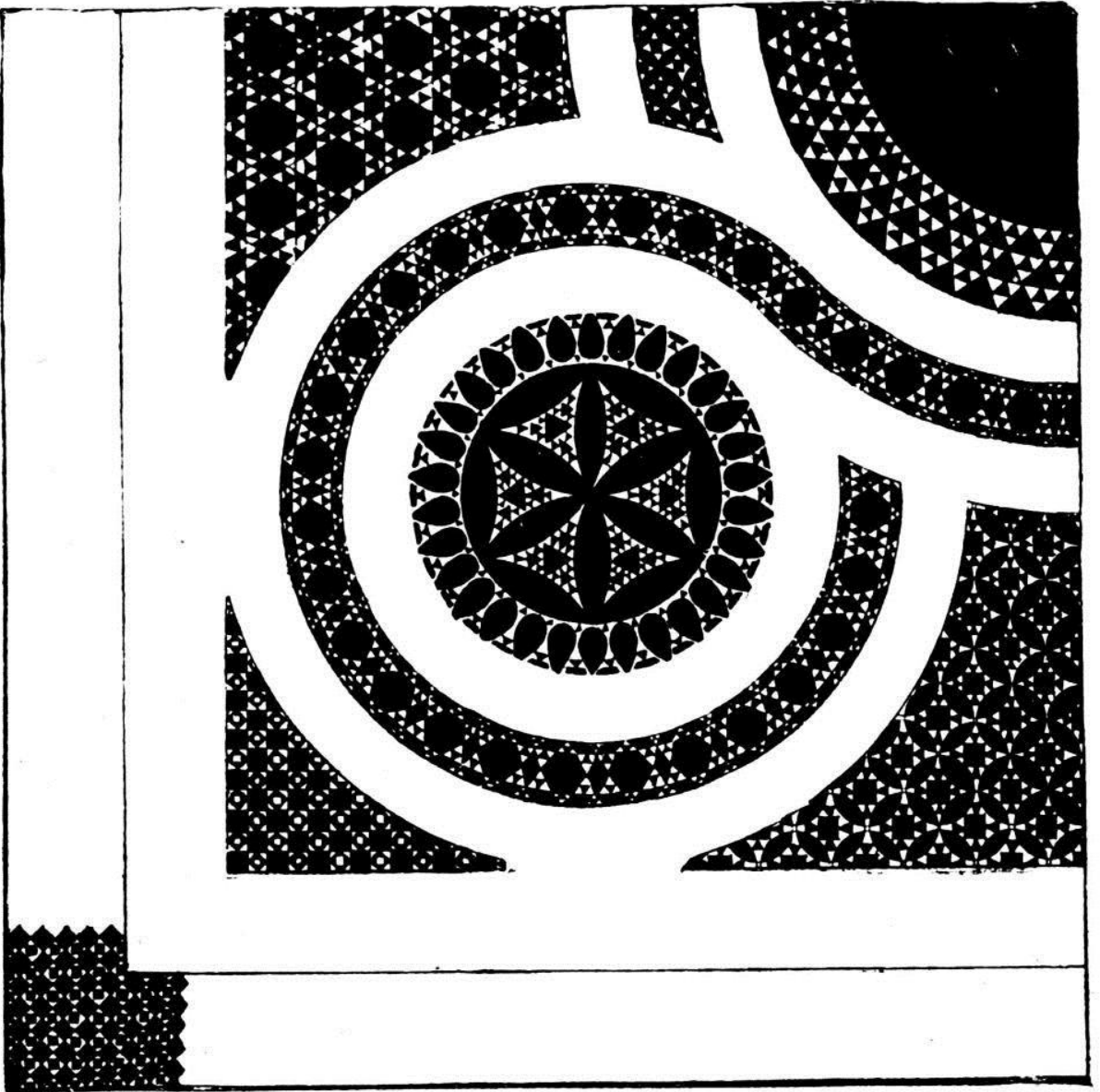
[back](#)



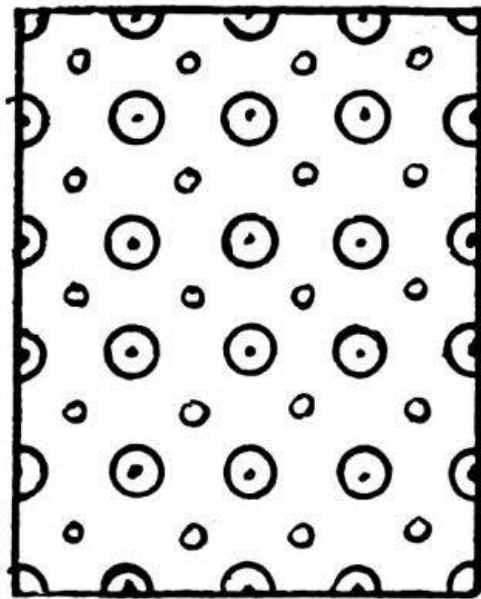
[back](#)



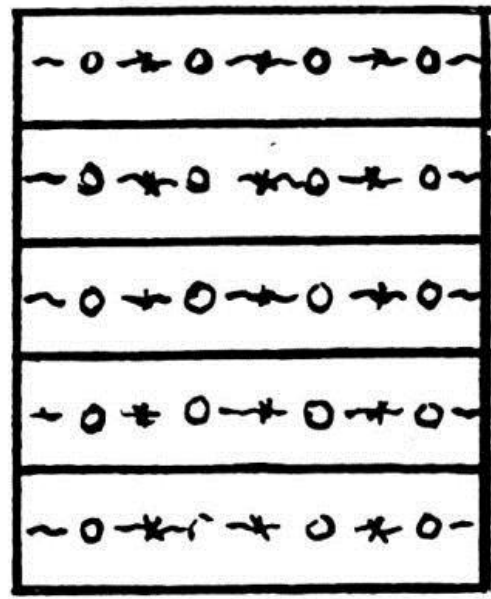
[back](#)



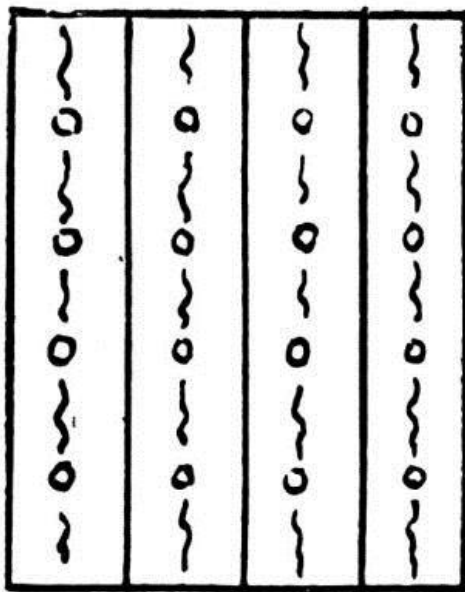
[back](#)



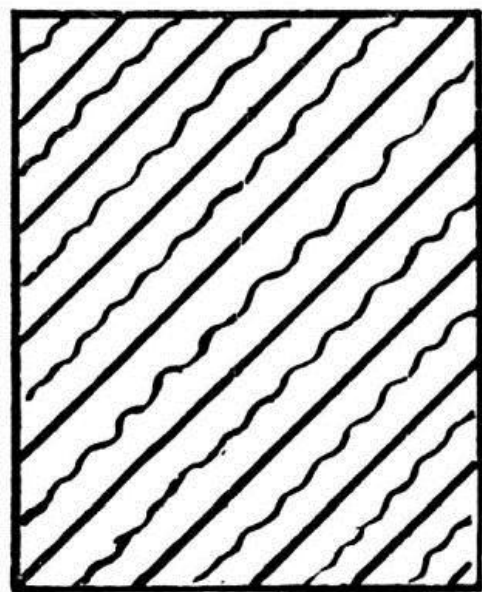
80



81



82

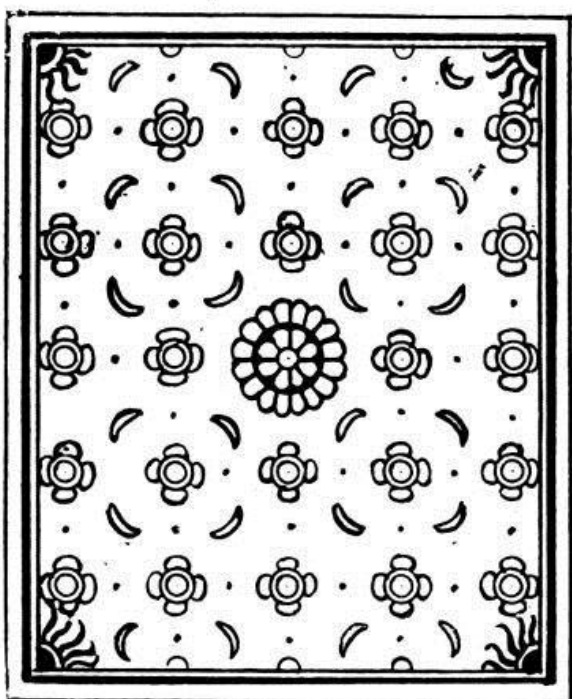


83

[back](#)



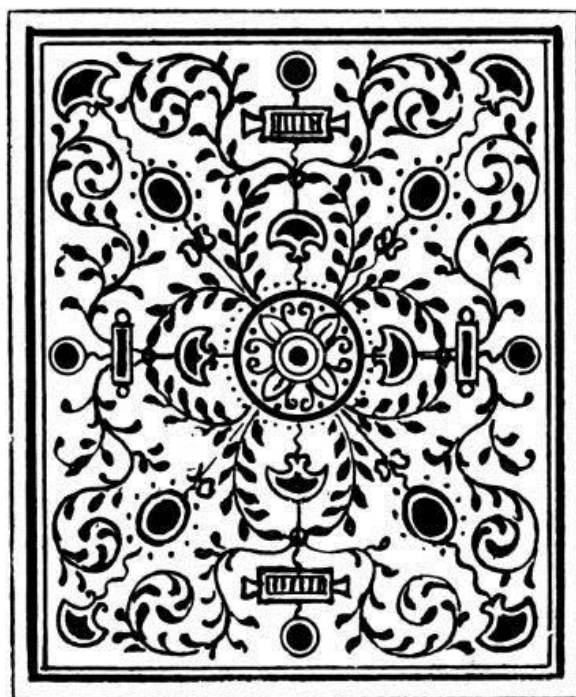
[back](#)



85

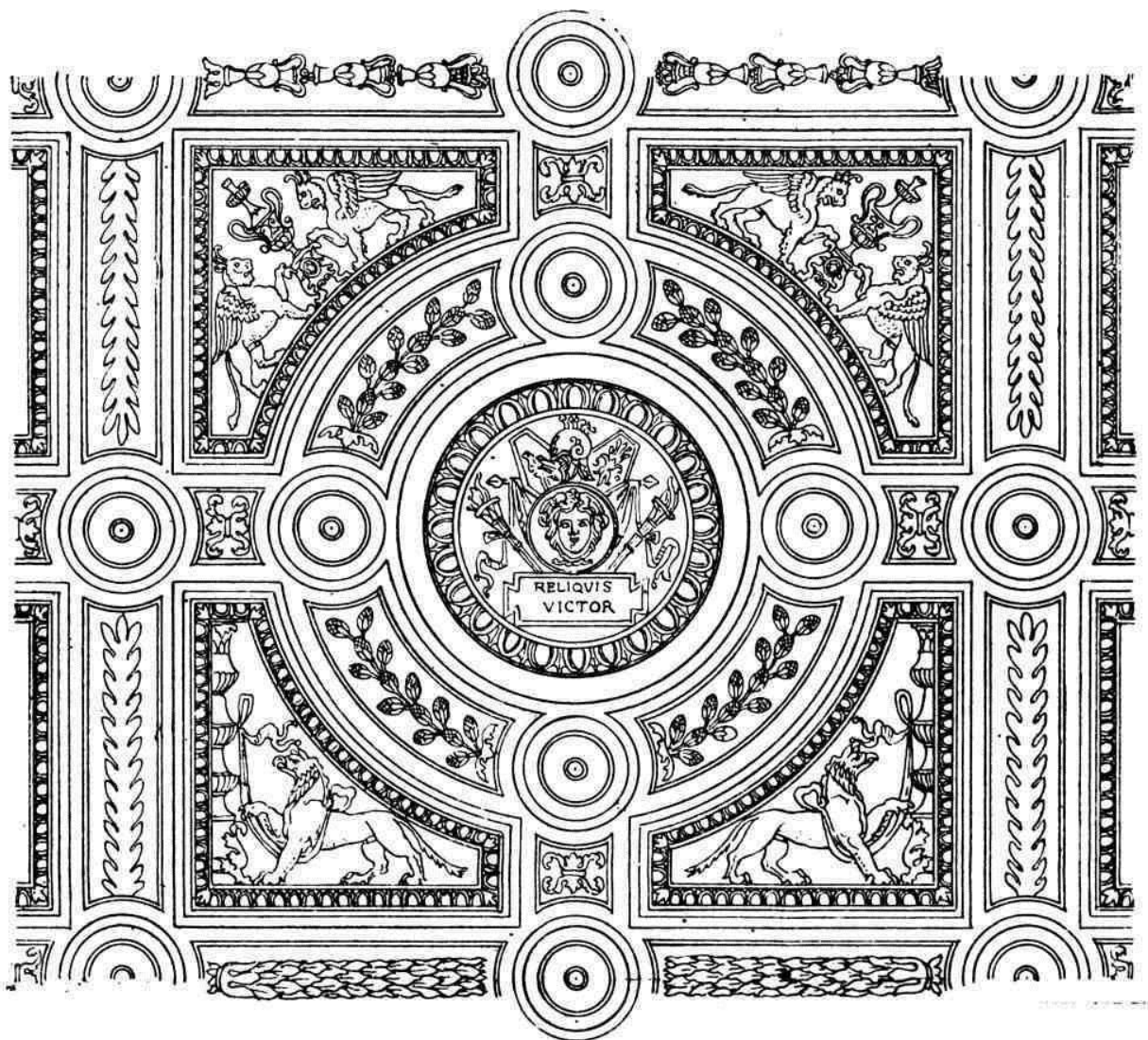


86

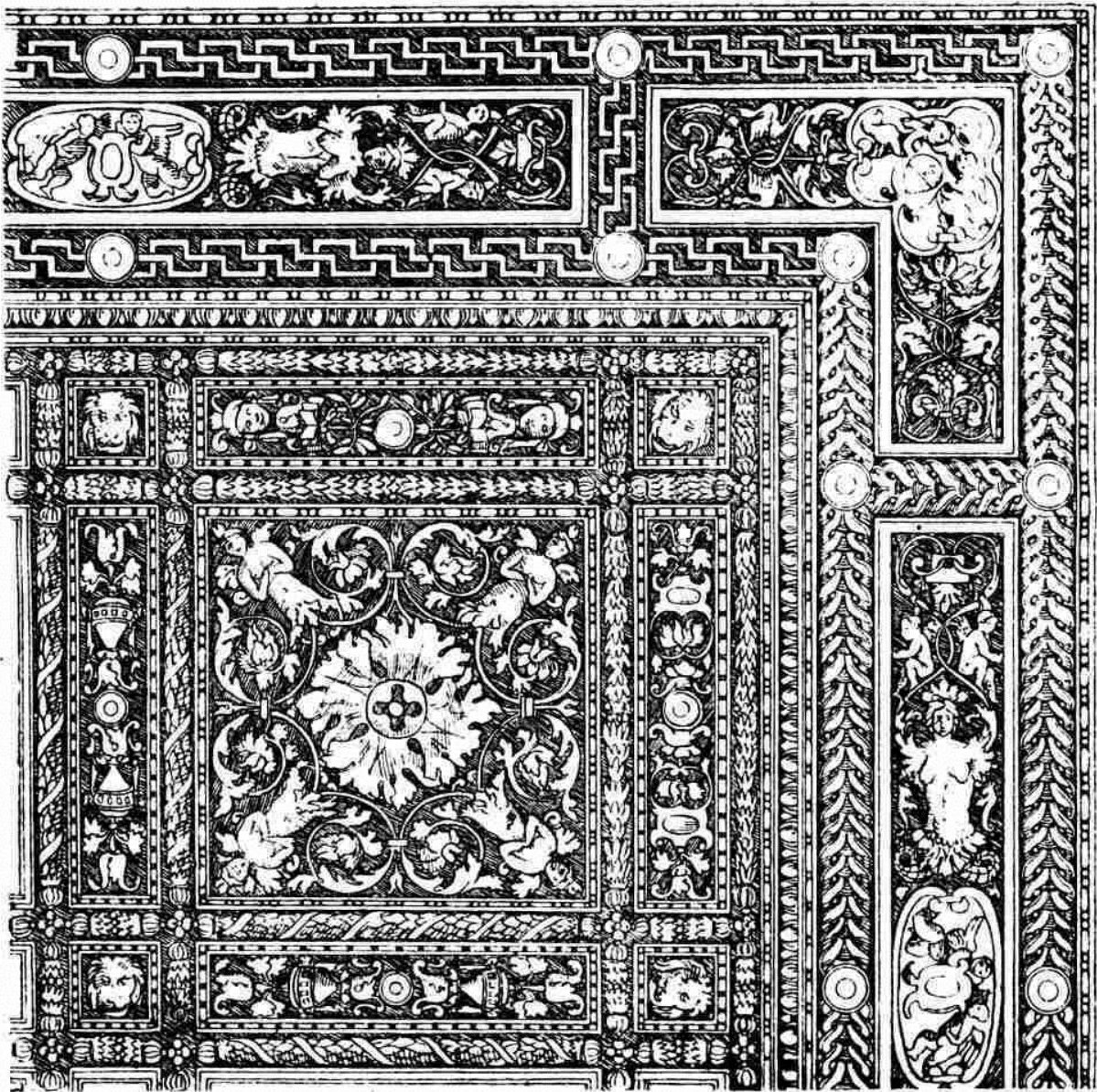


87

[back](#)



[back](#)



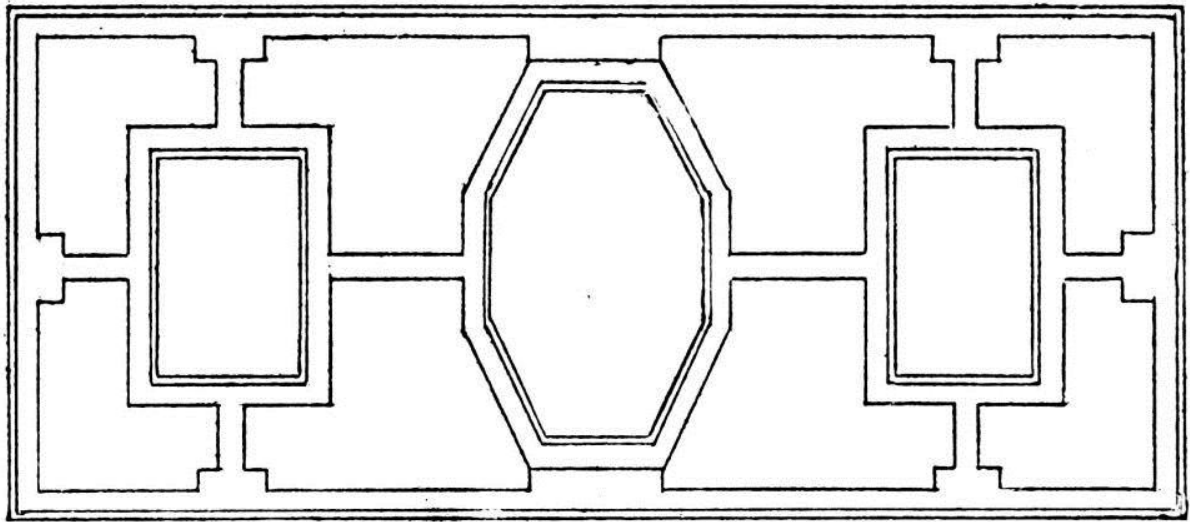
[back](#)



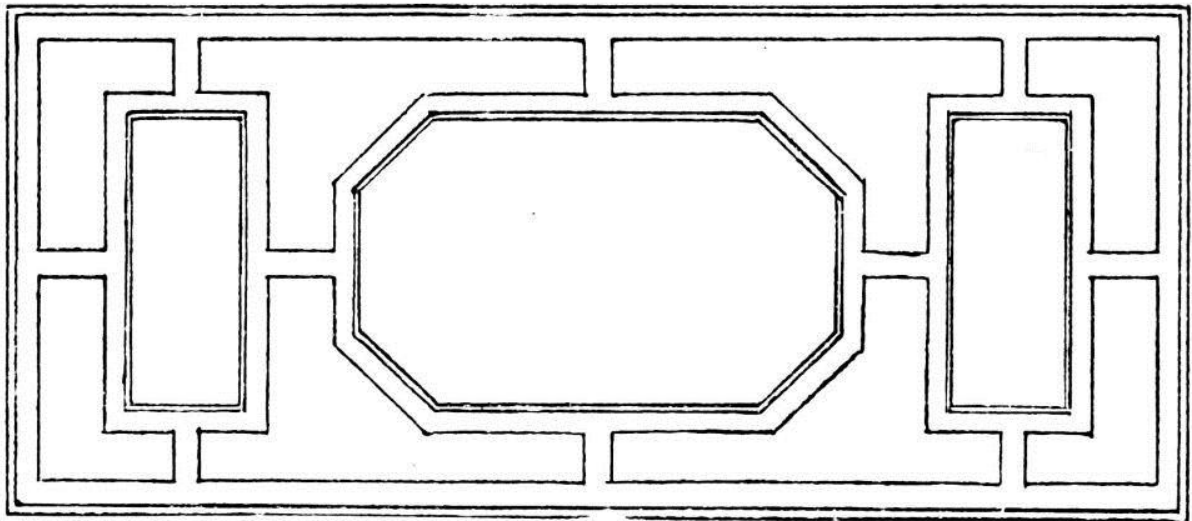
[back](#)



[back](#)



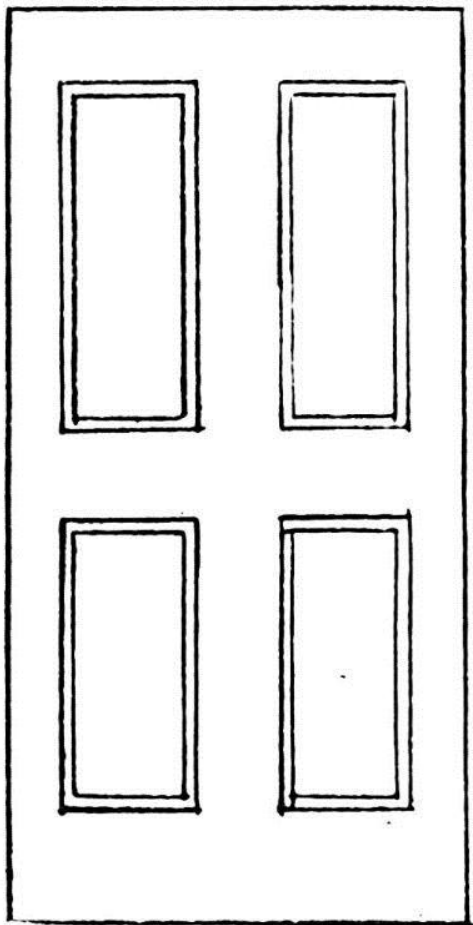
A



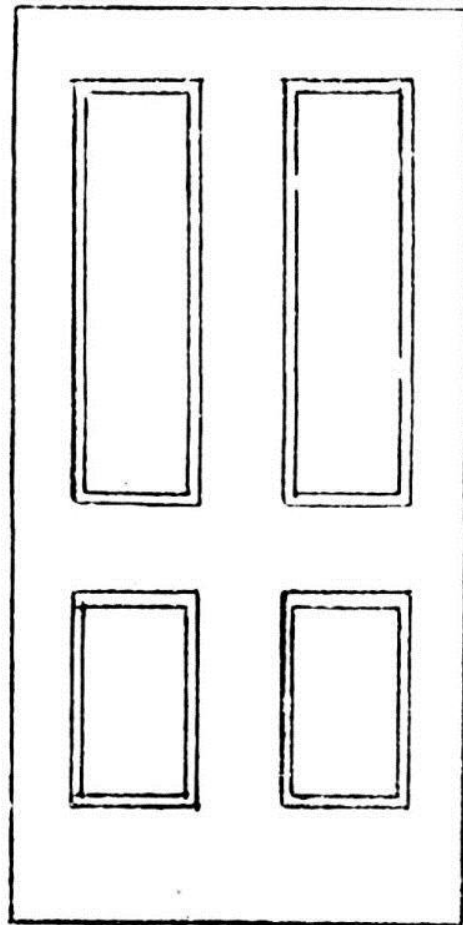
B

[back](#)

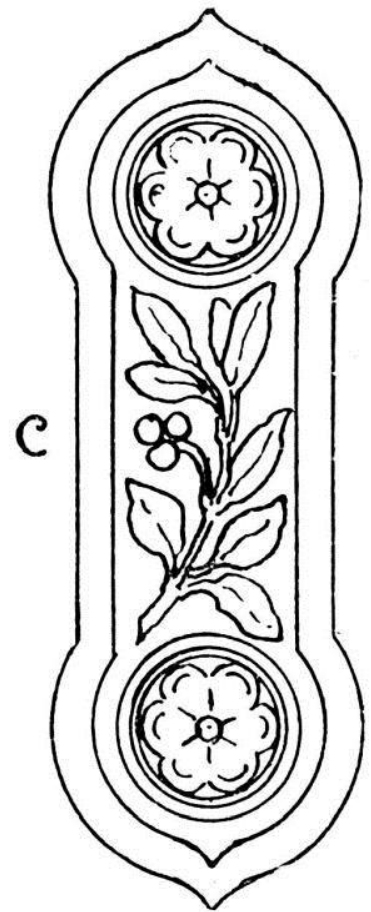
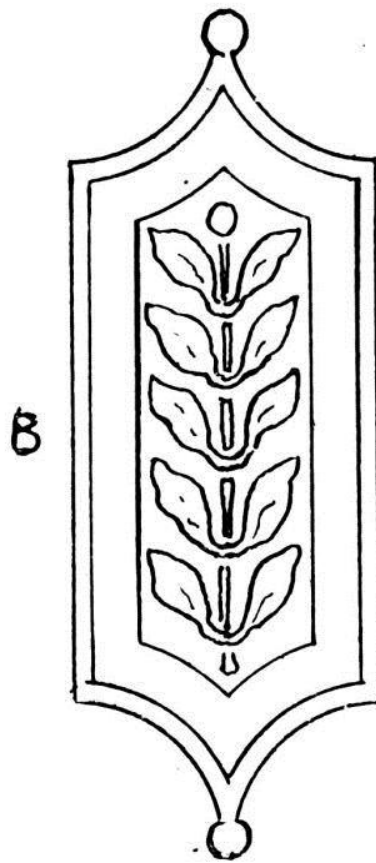
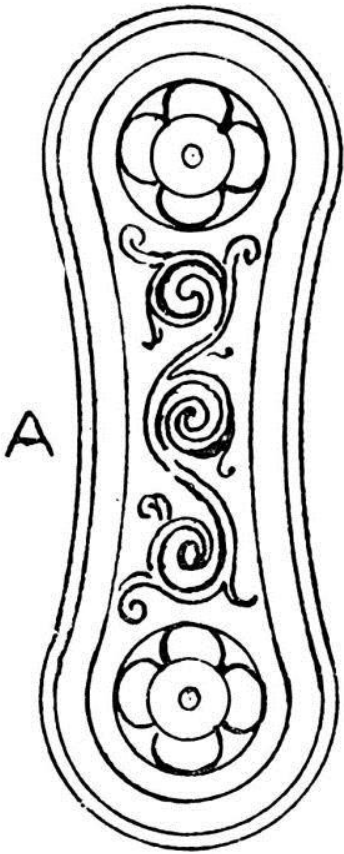
A



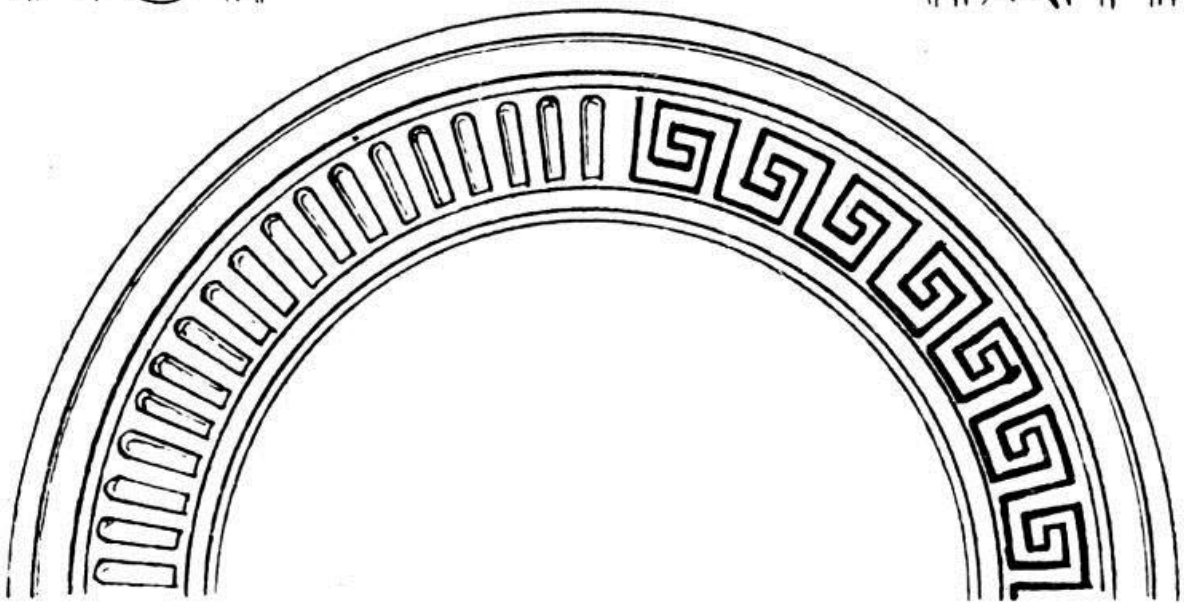
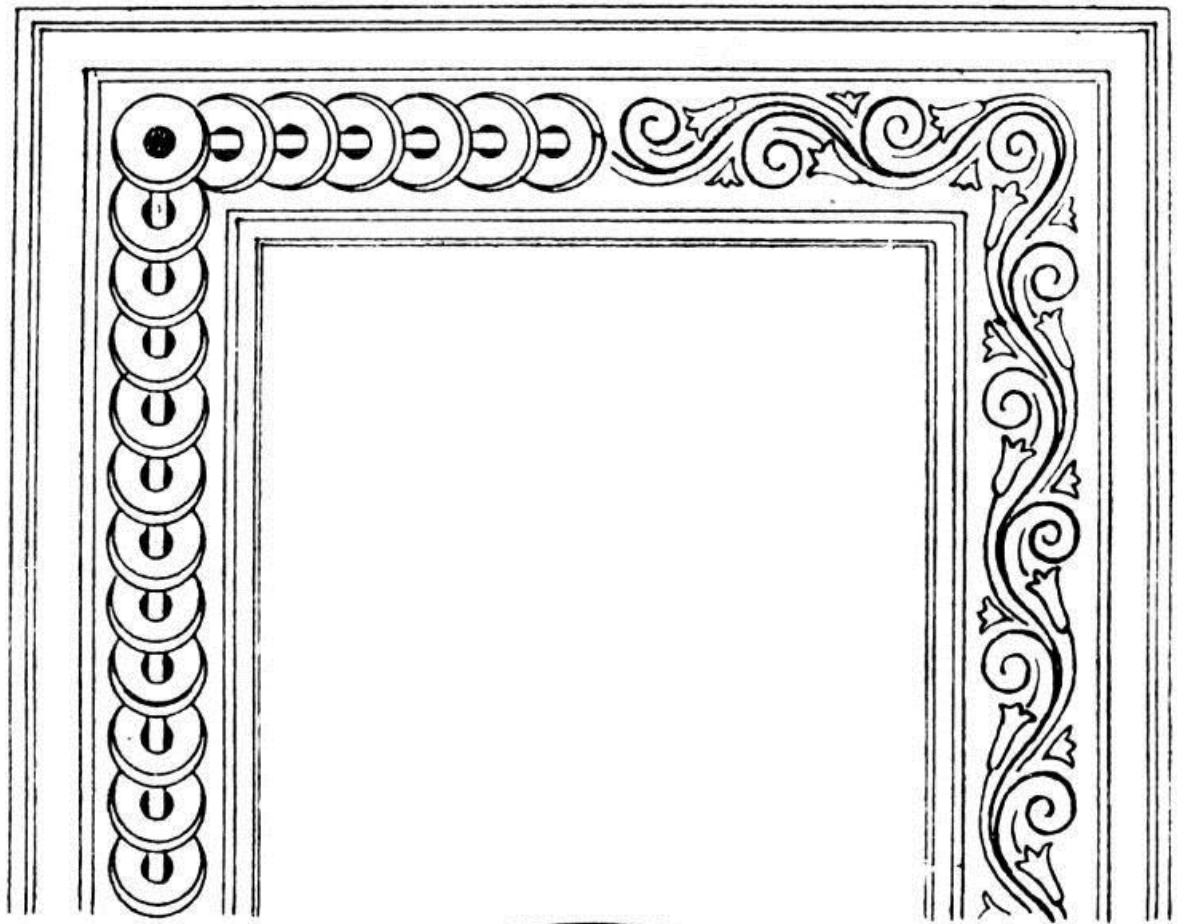
B



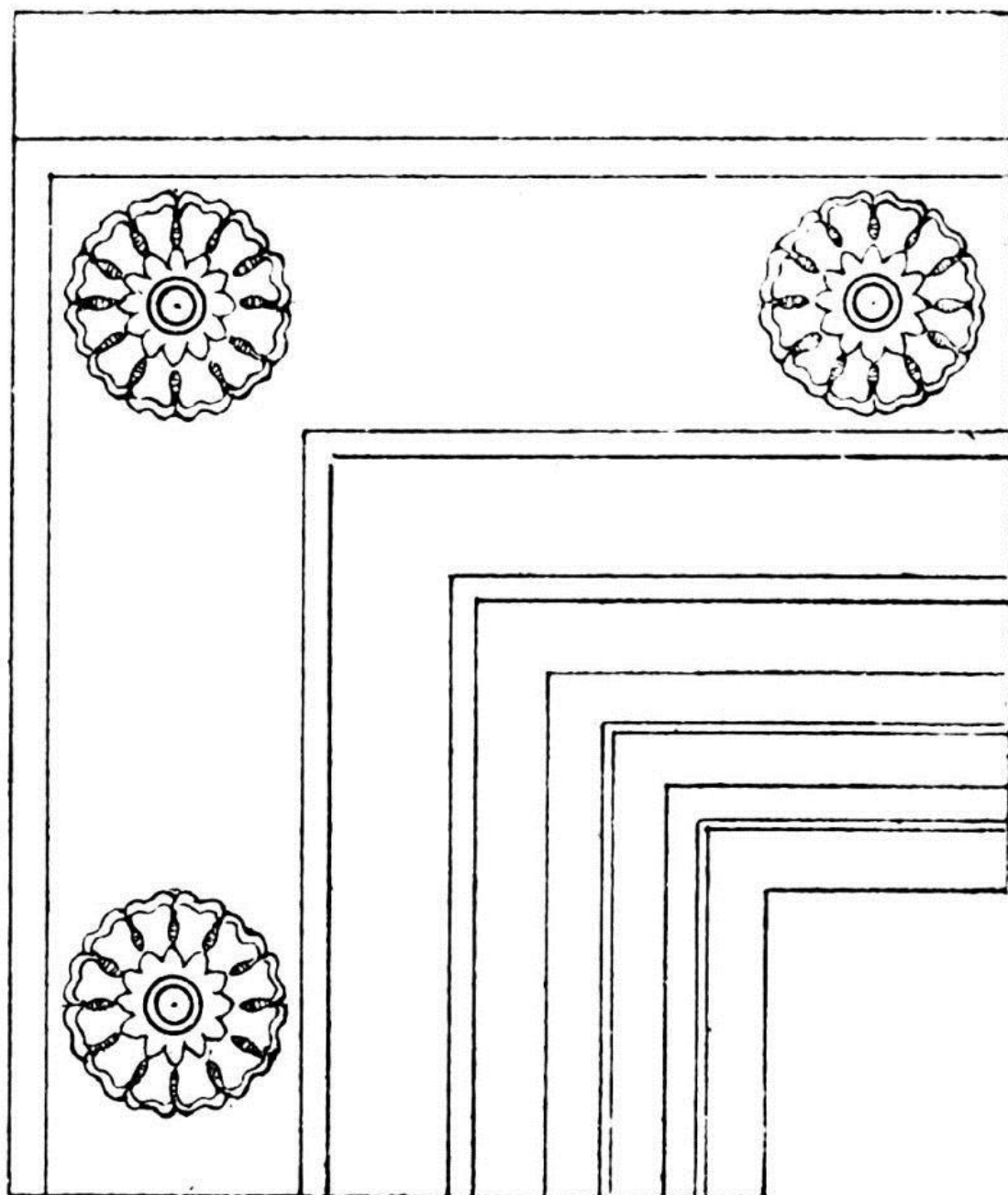
[back](#)



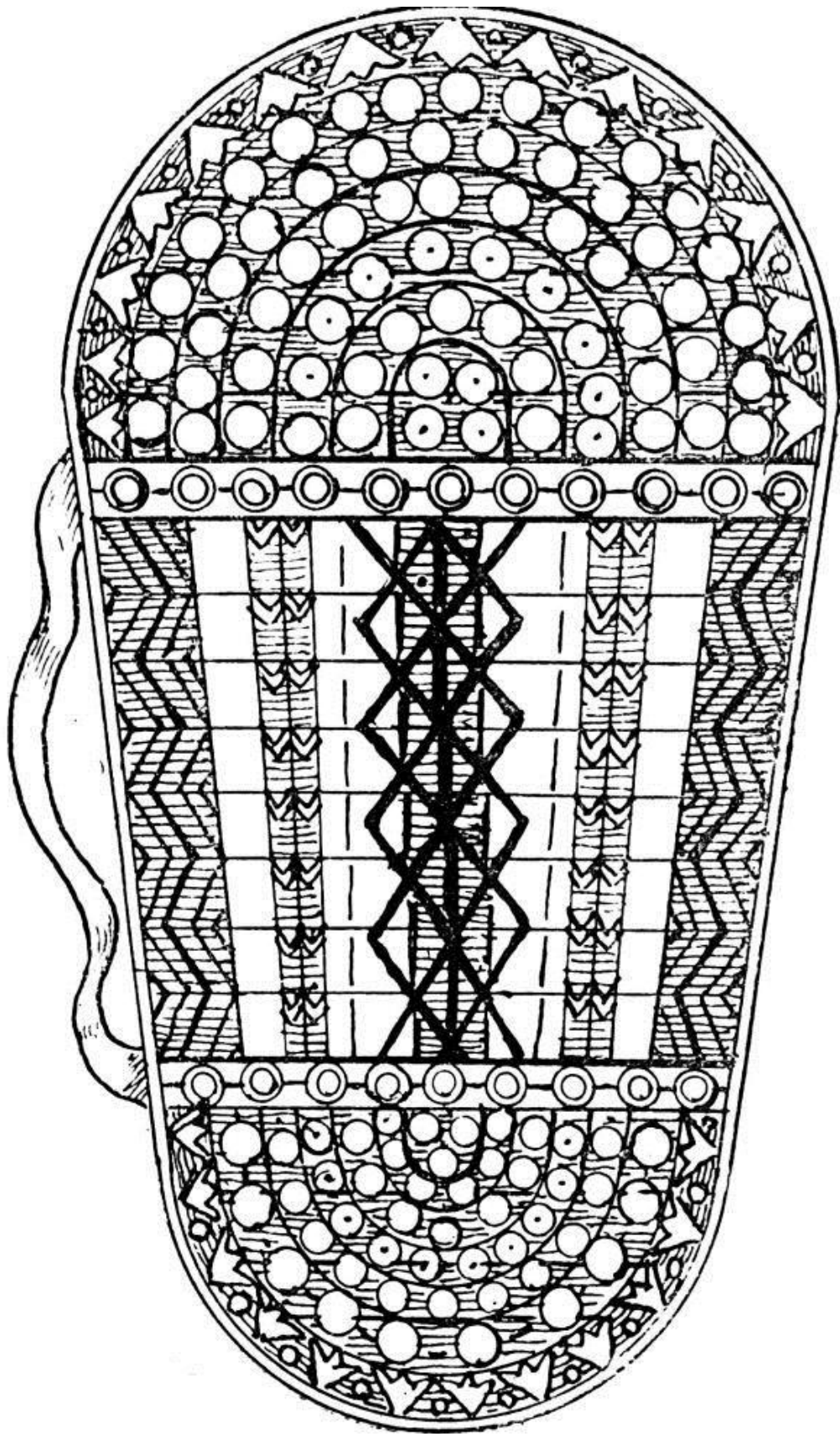
[back](#)



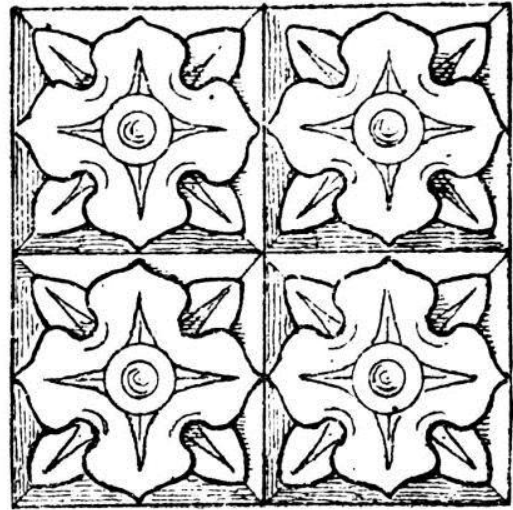
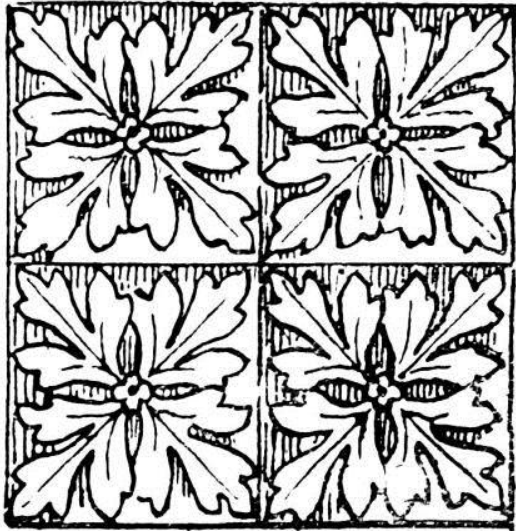
[back](#)



[back](#)



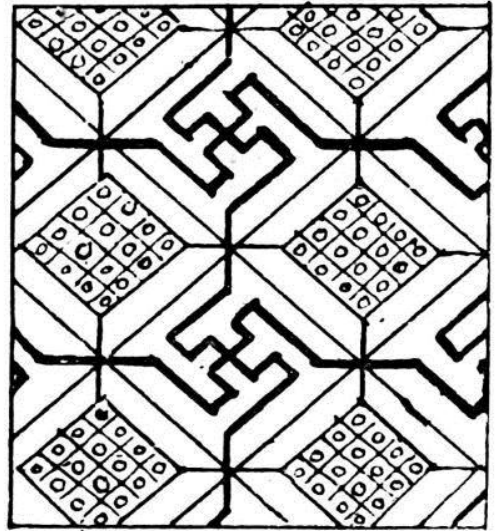
[back](#)



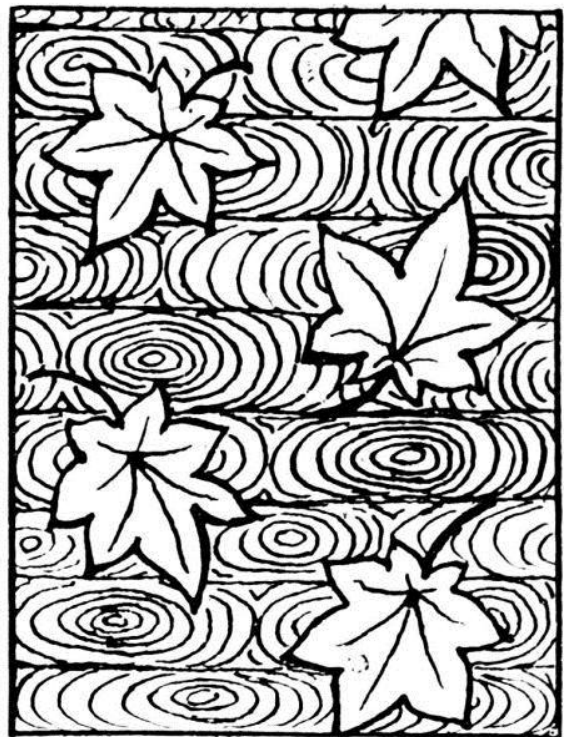
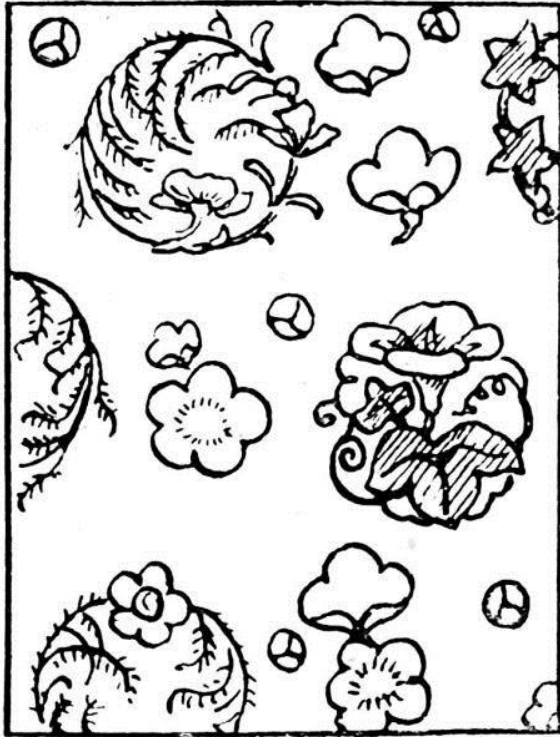
[back](#)



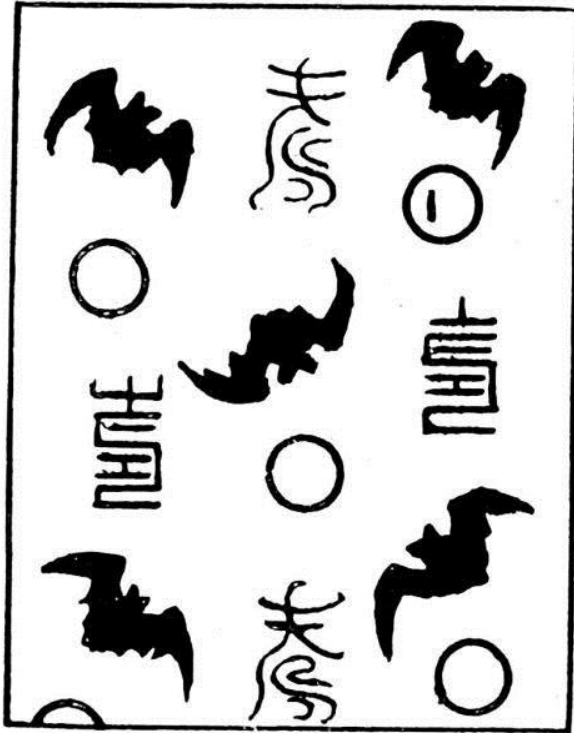
[back](#)



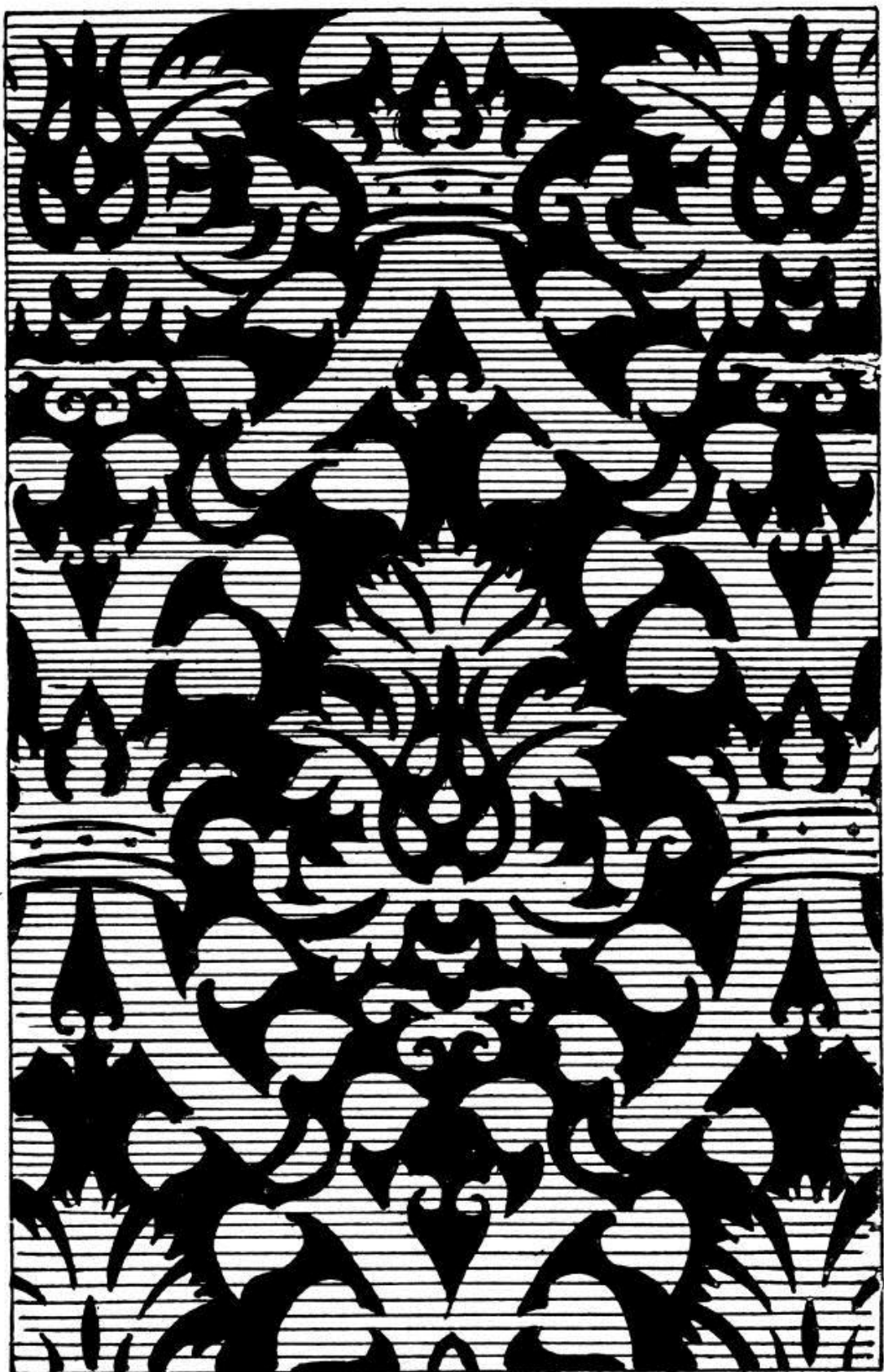
[back](#)



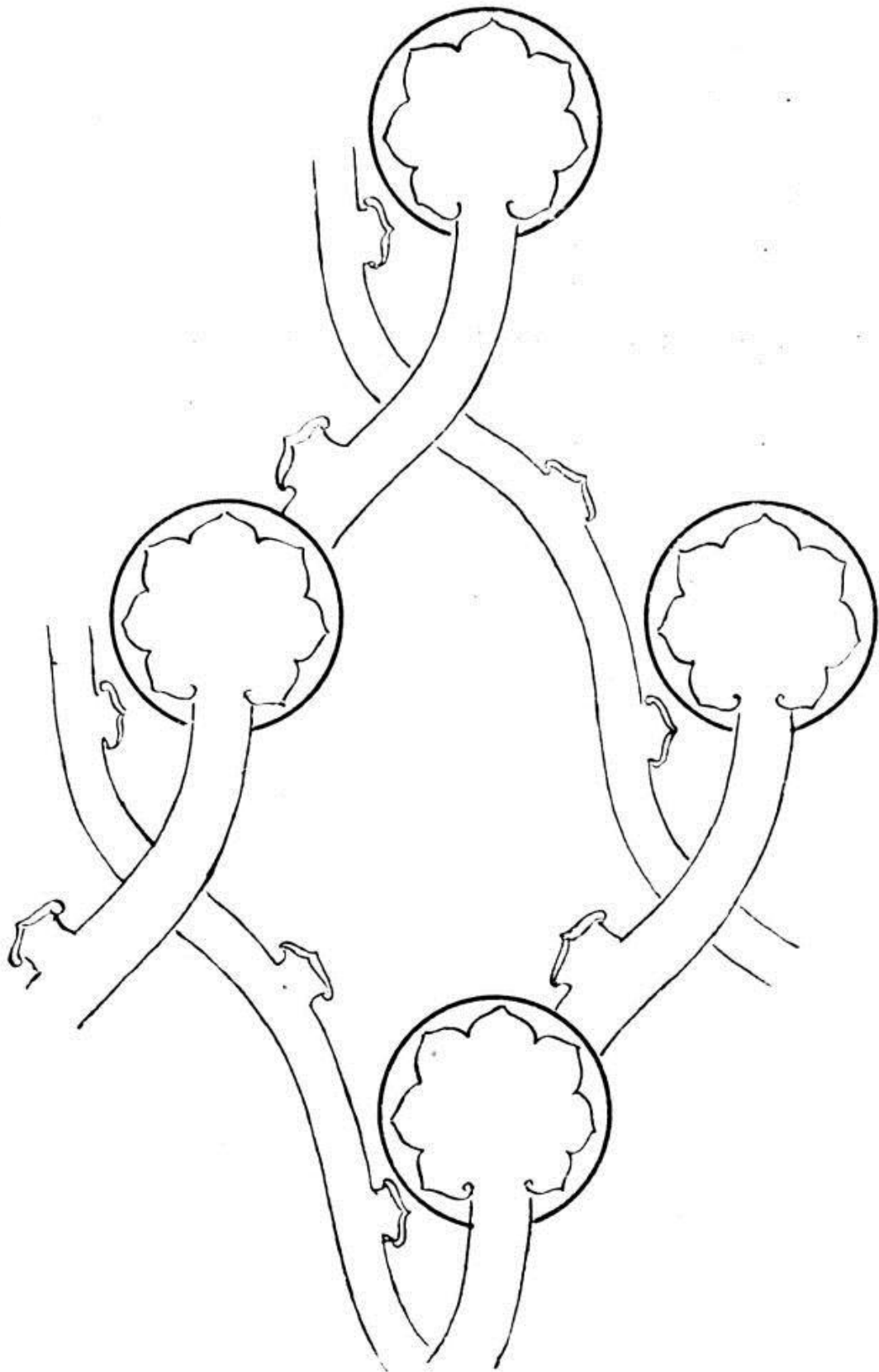
[back](#)



[back](#)



[back](#)



[back](#)



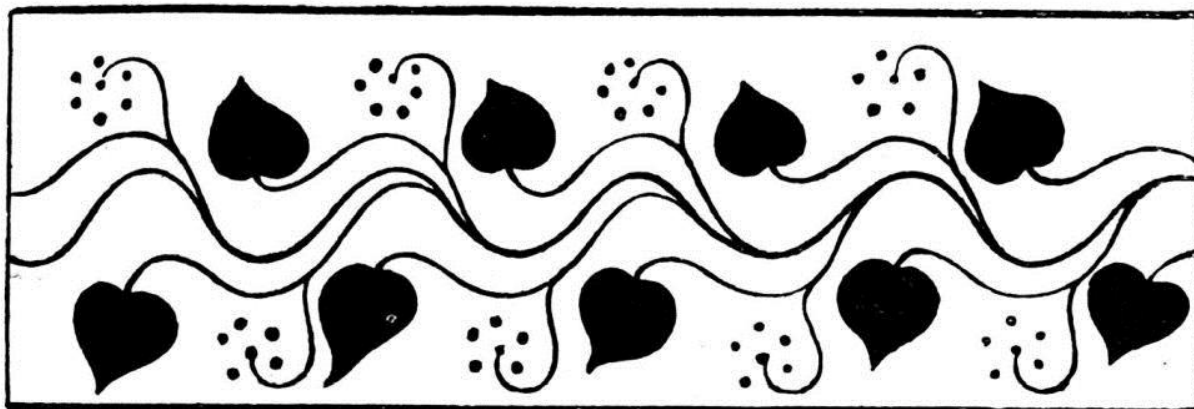
[back](#)



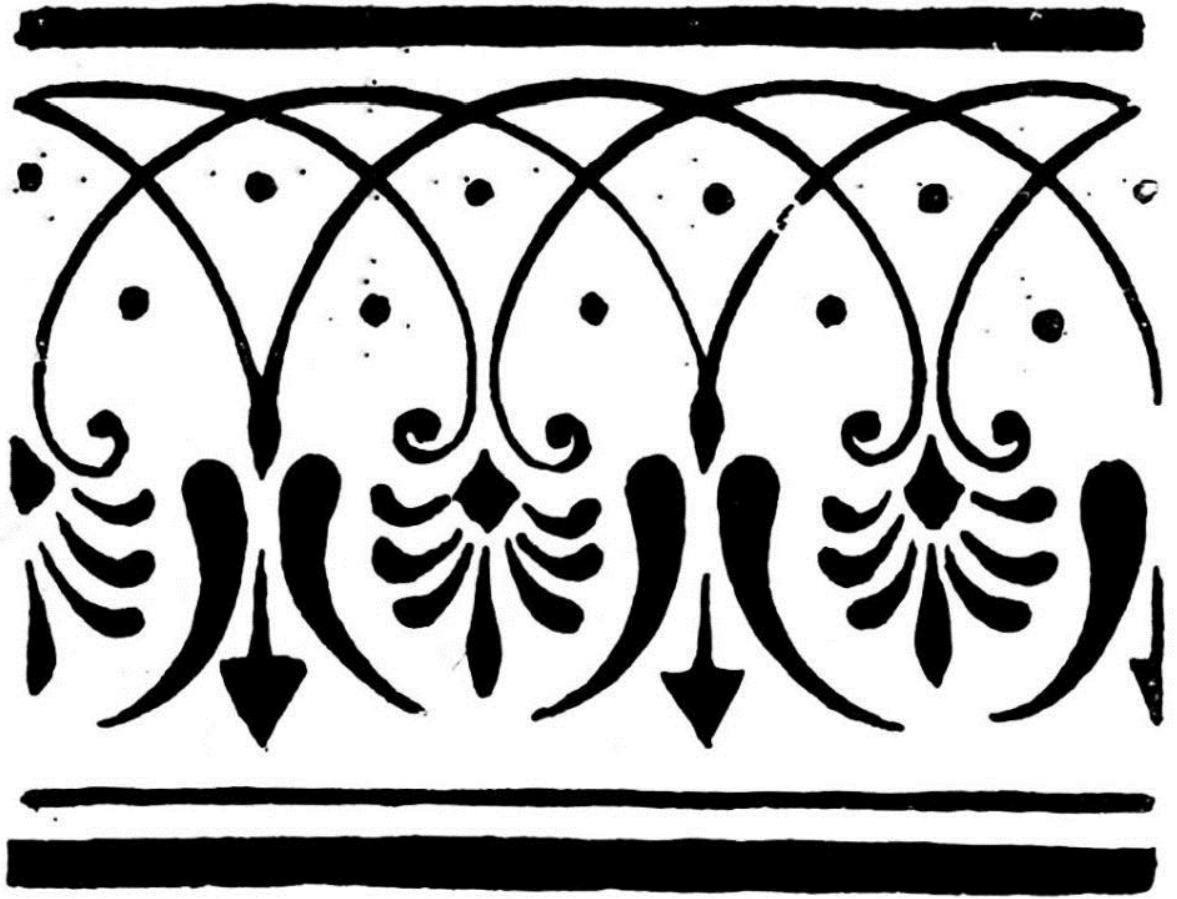
[back](#)



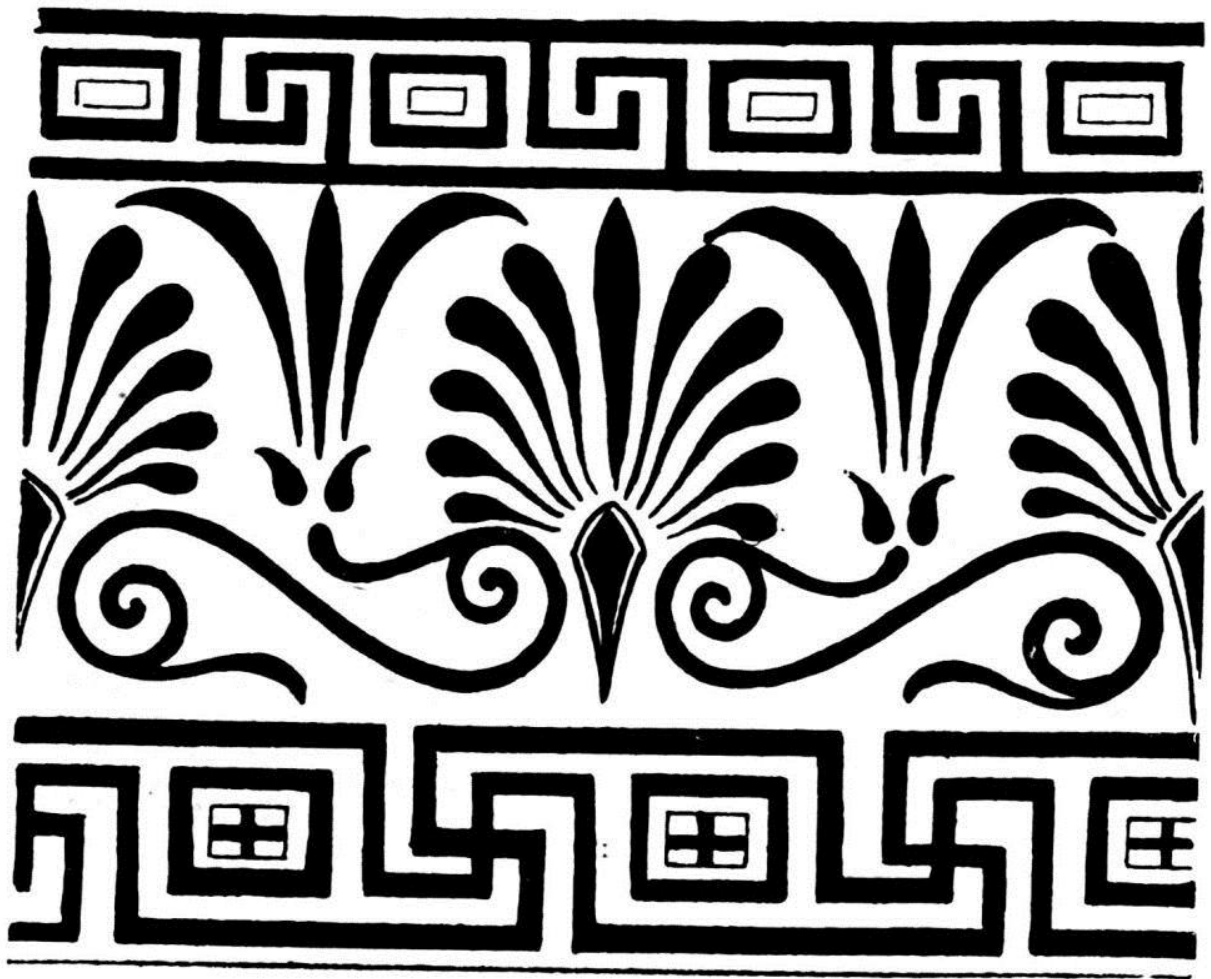
[back](#)



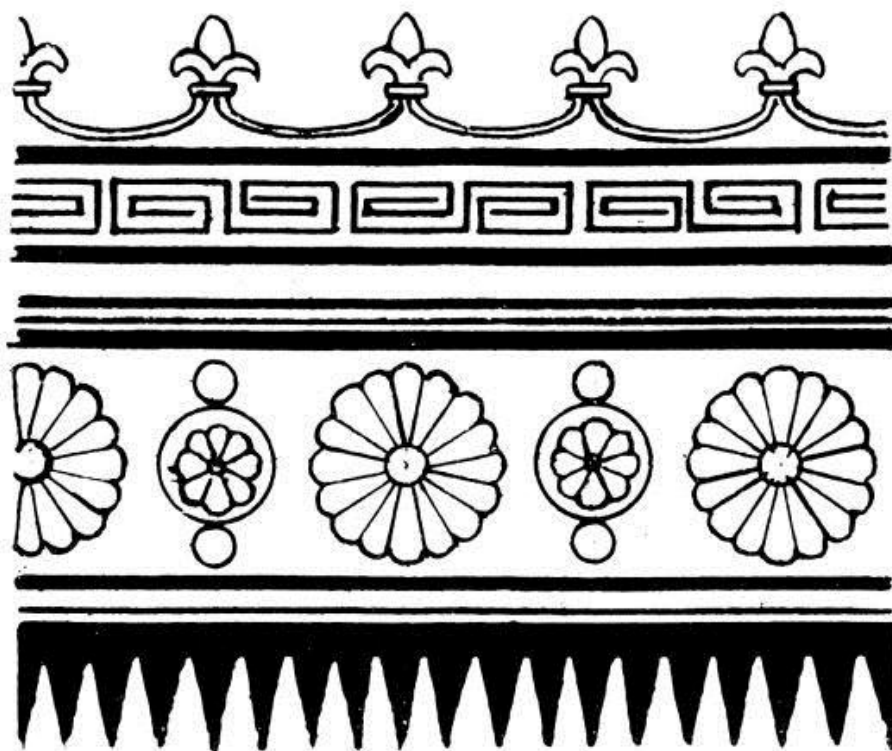
[back](#)



[back](#)



[back](#)



116



117

[back](#)

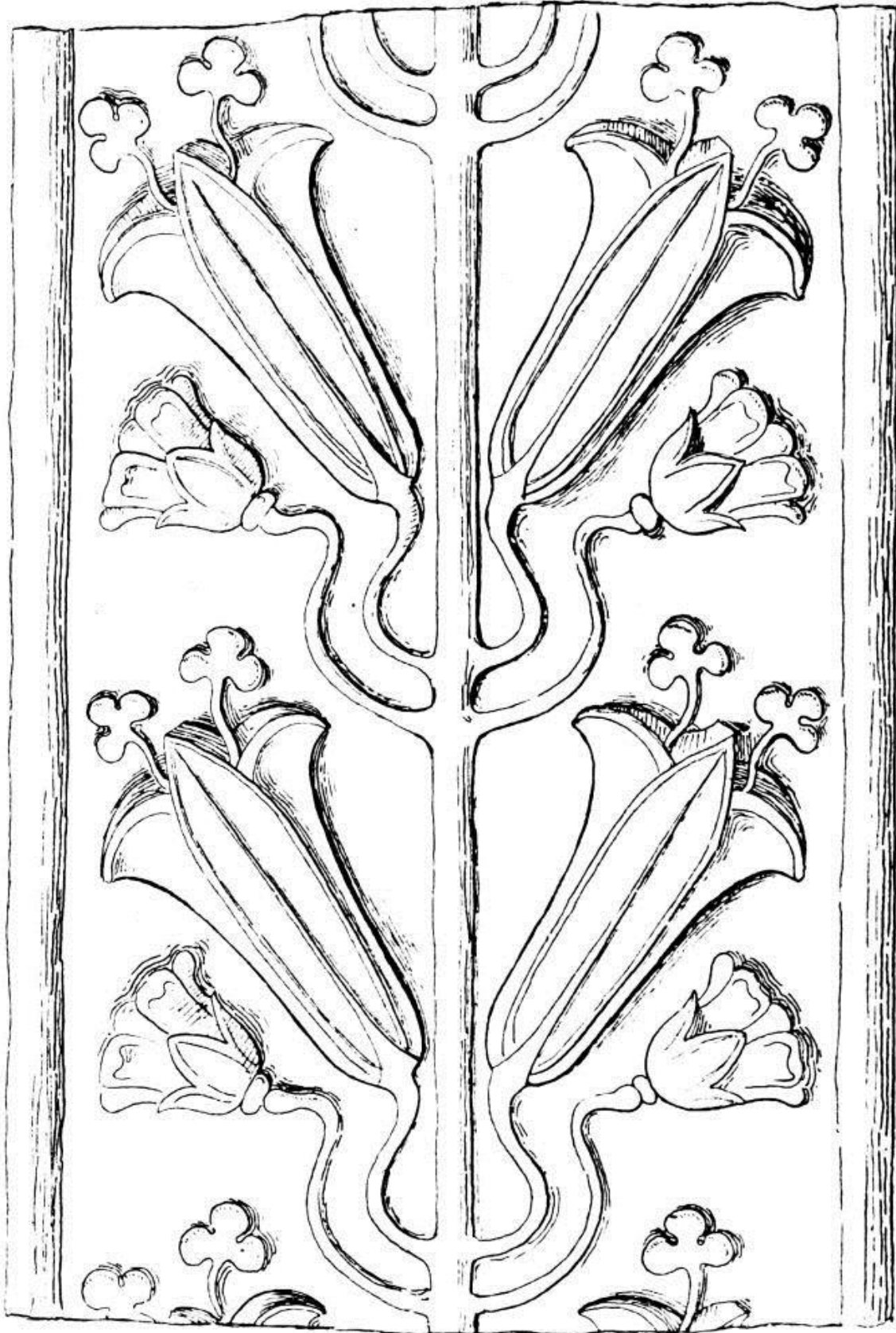


118



119

[back](#)



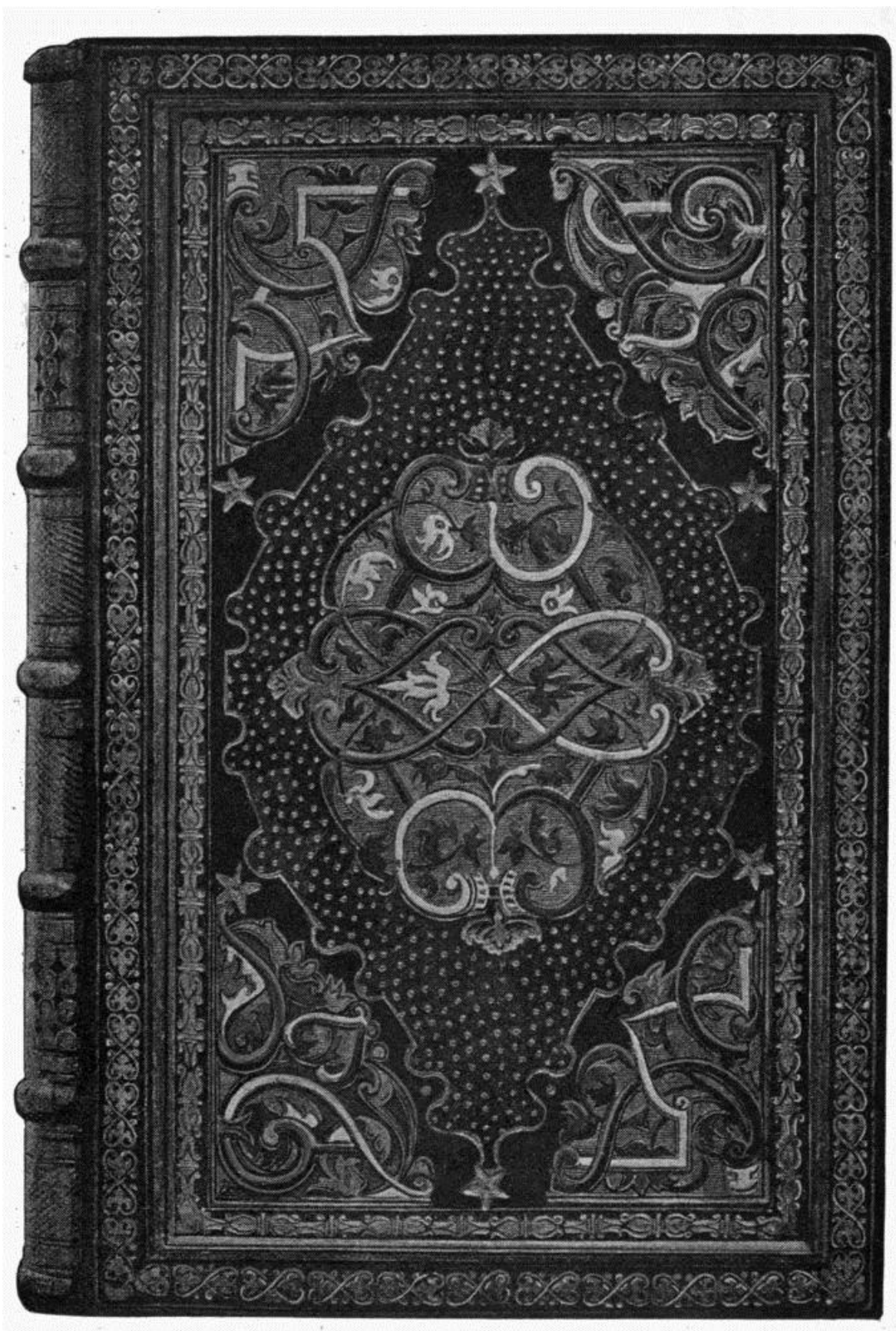
[back](#)



[back](#)



[back](#)



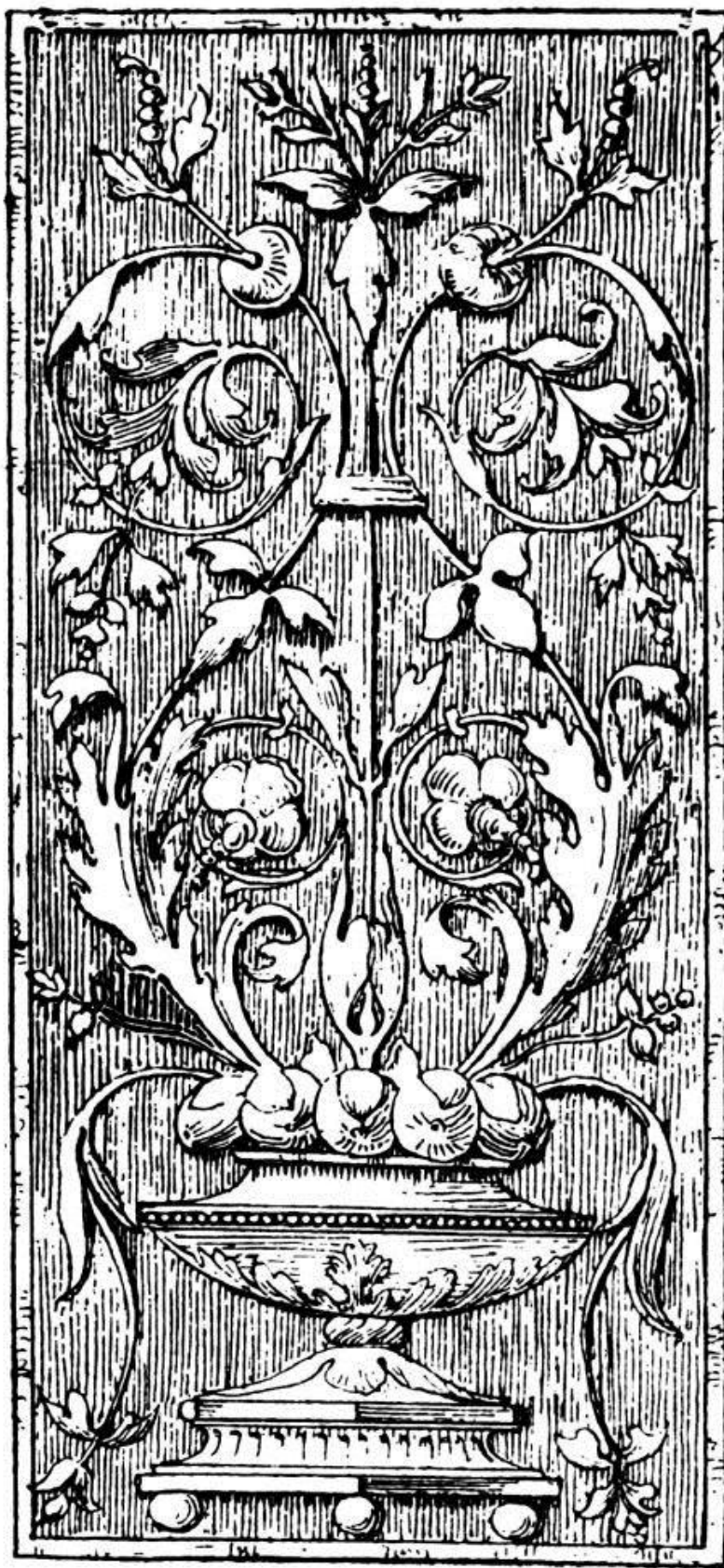
[back](#)



[back](#)



[back](#)



[back](#)



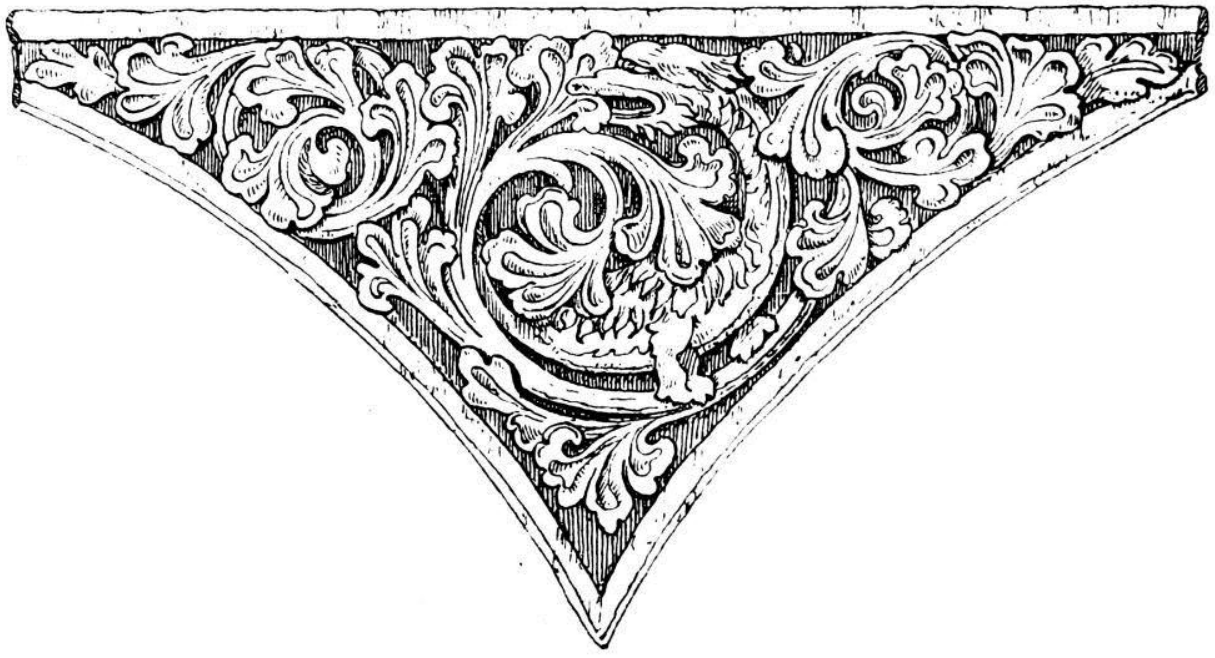
[back](#)



[back](#)



[back](#)



[back](#)



[back](#)



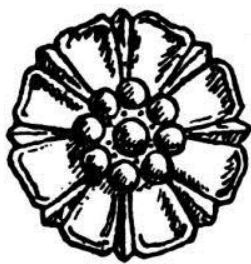
[back](#)



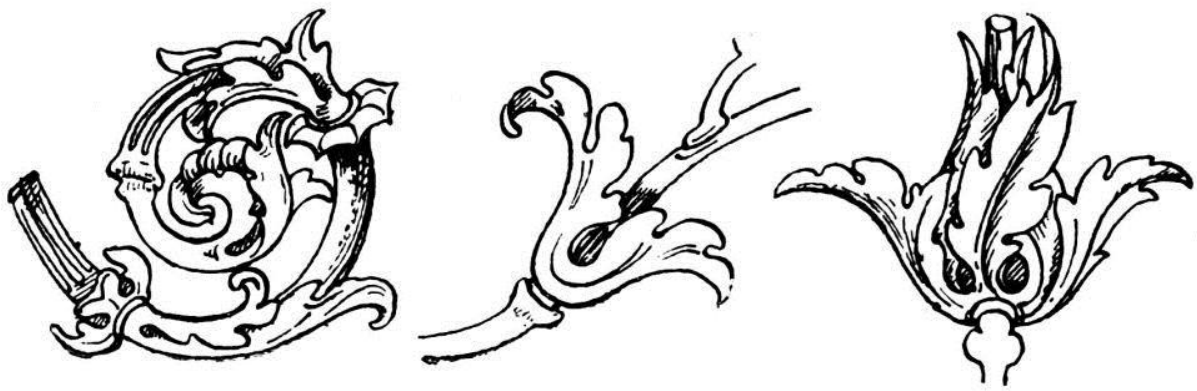
Fig. 134.



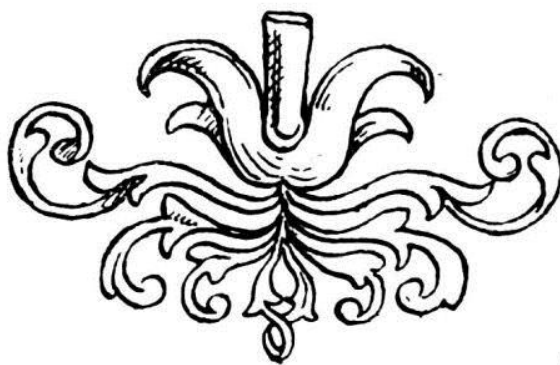
[back](#)



[back](#)



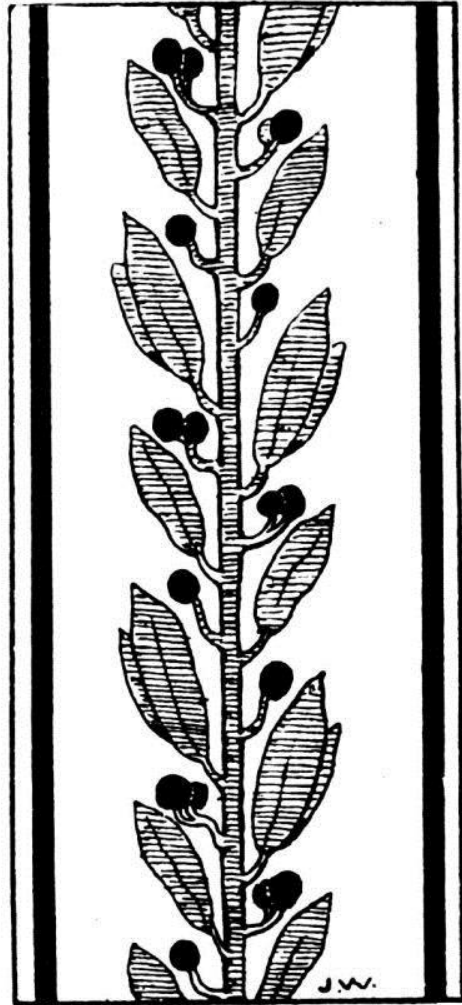
[back](#)



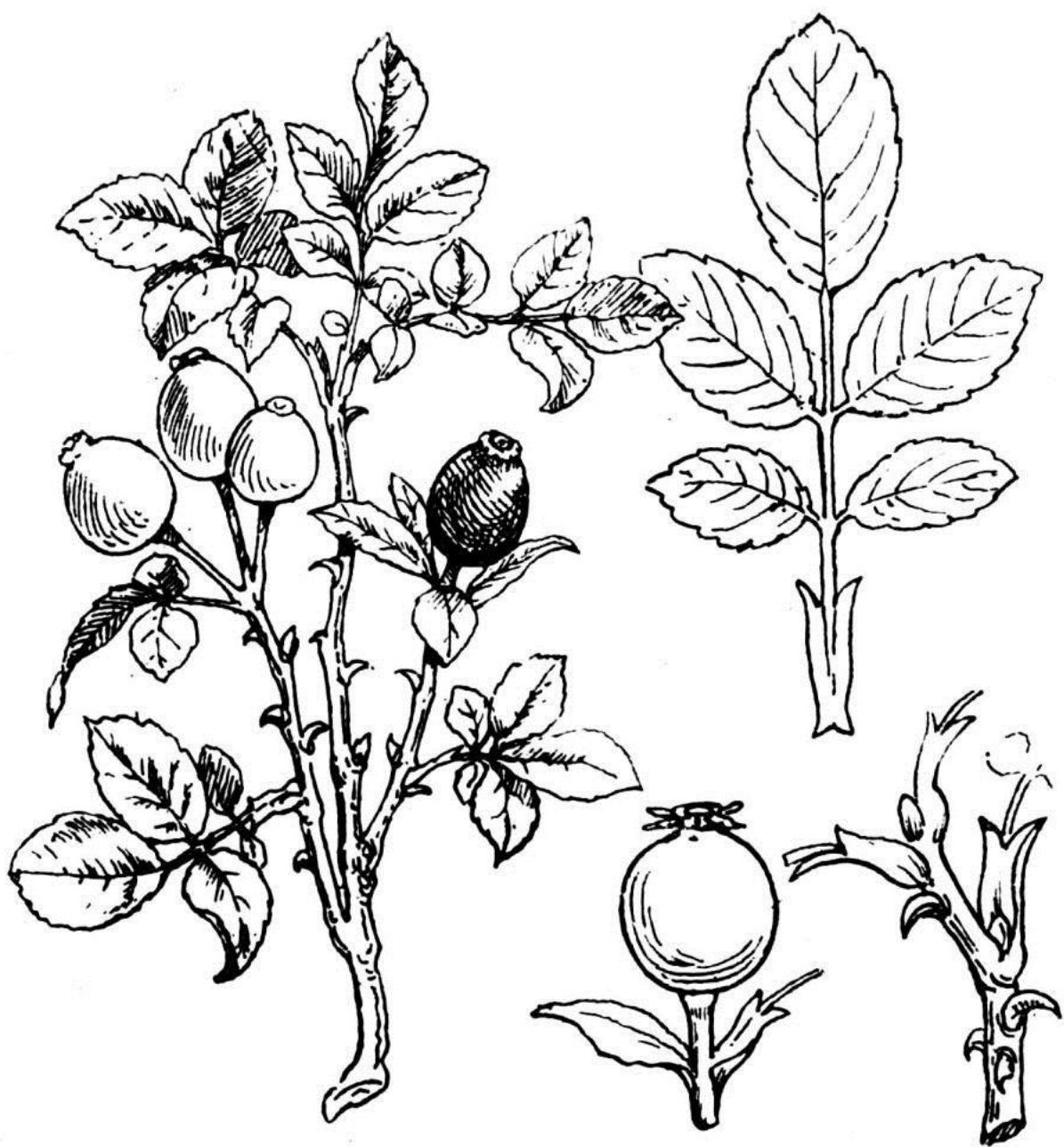
[back](#)



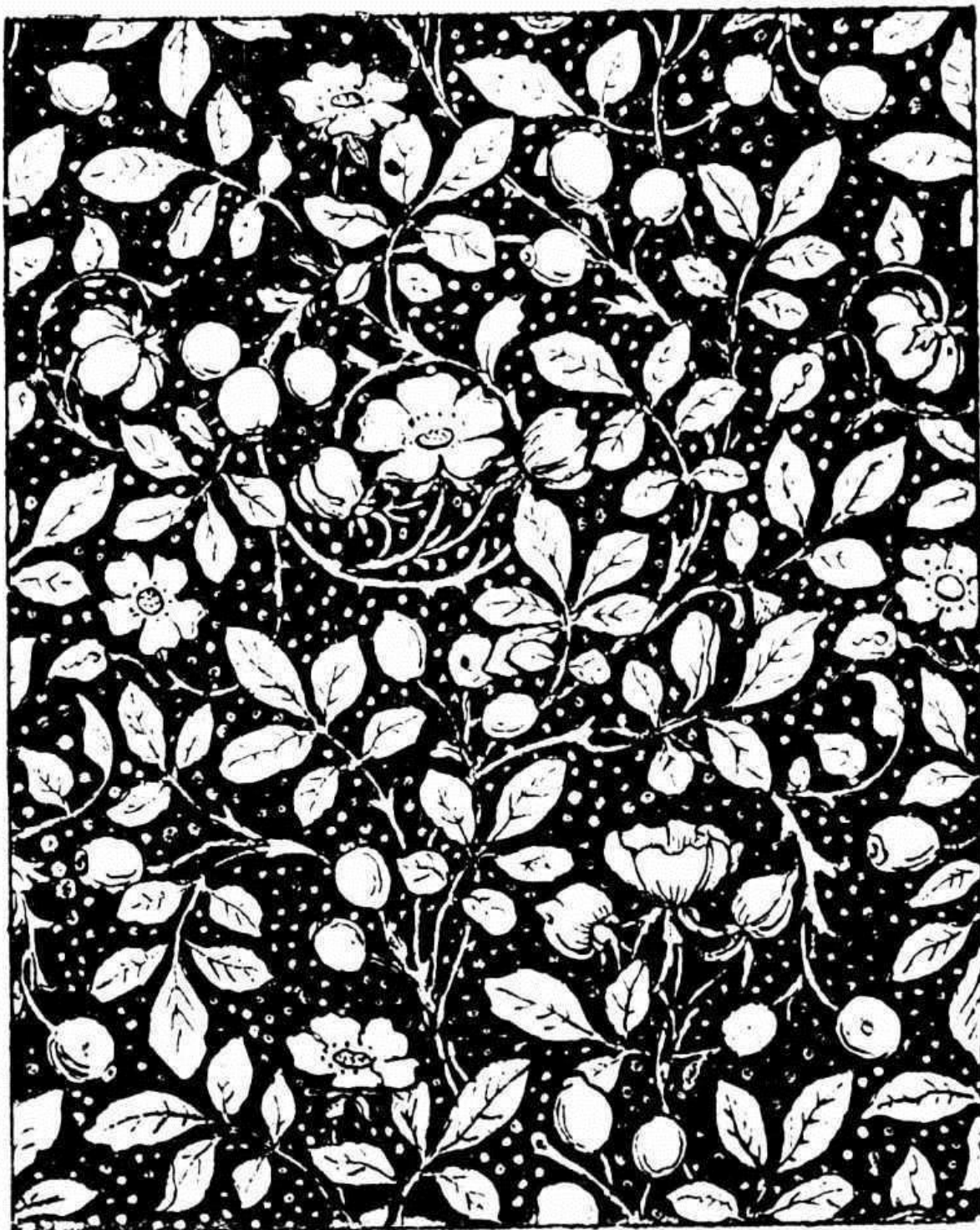
[back](#)



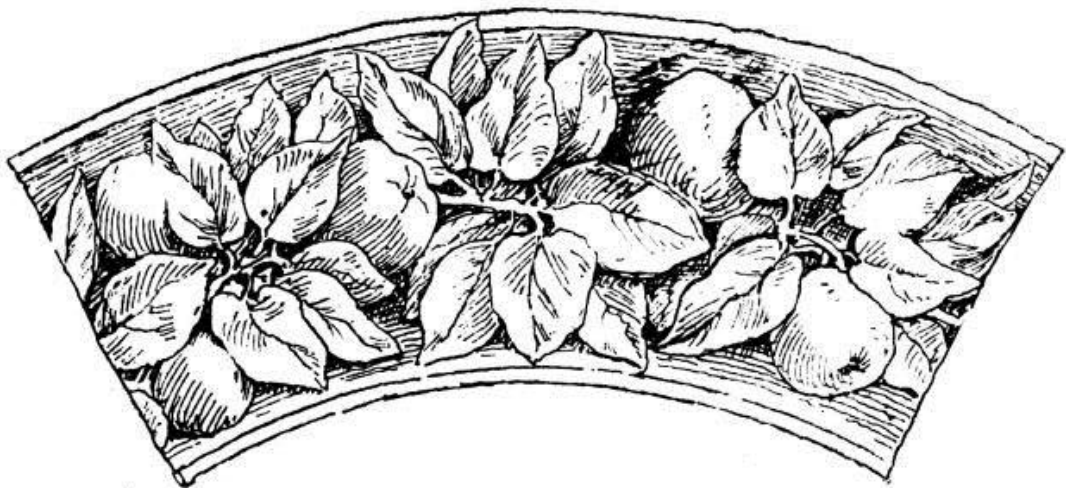
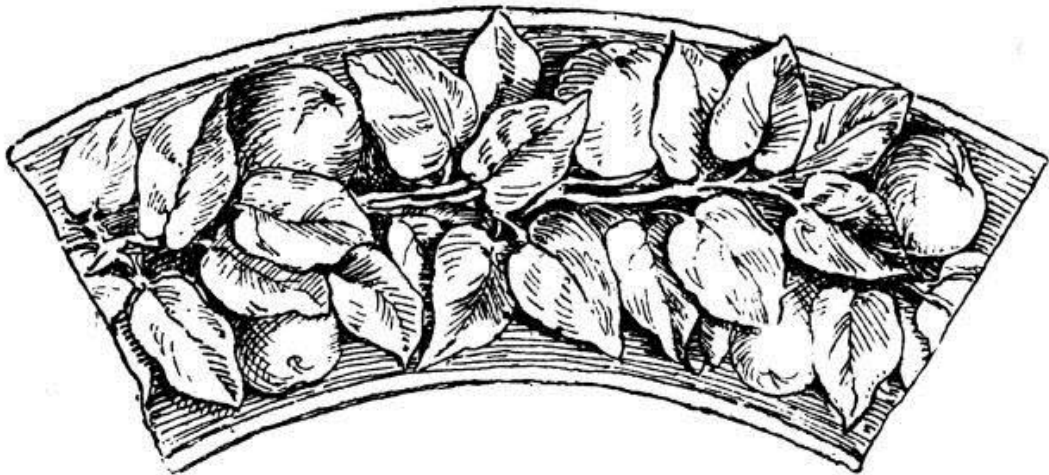
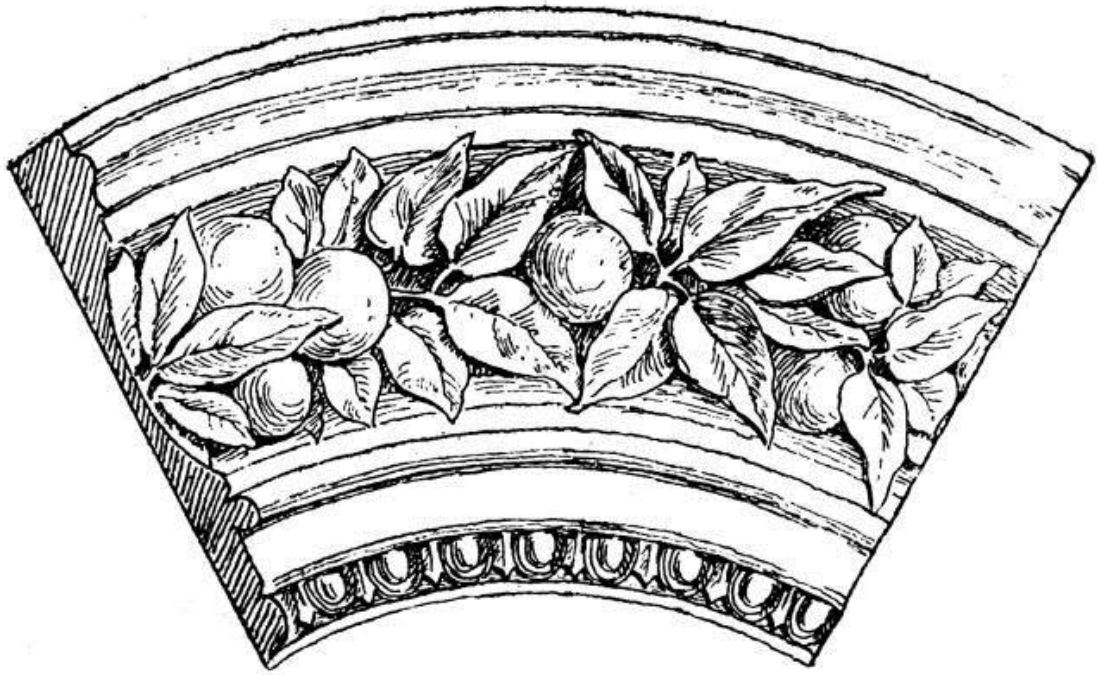
[back](#)



[back](#)



[back](#)



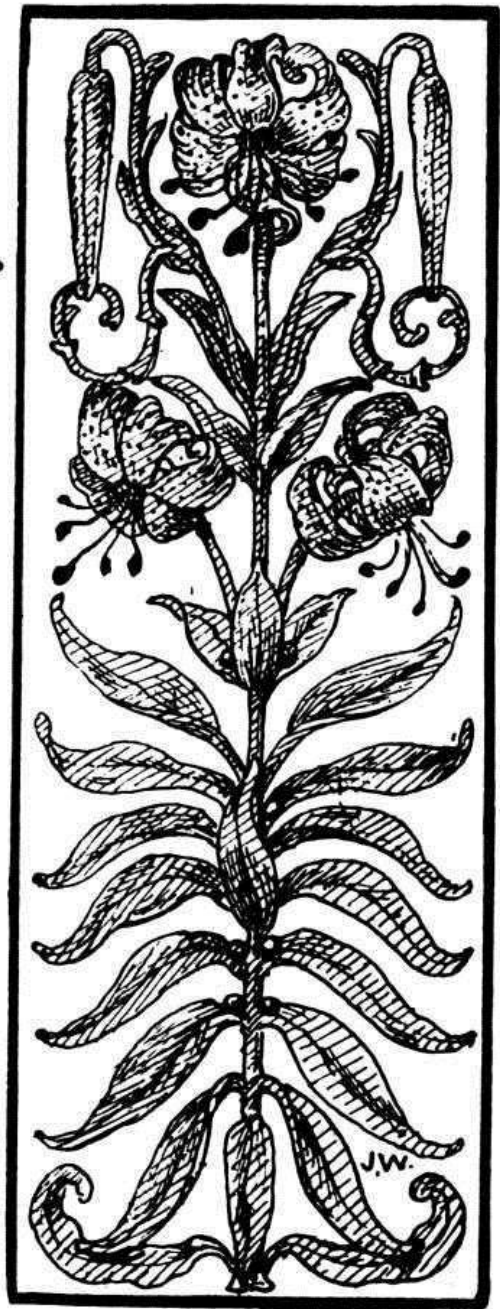
[back](#)



[back](#)



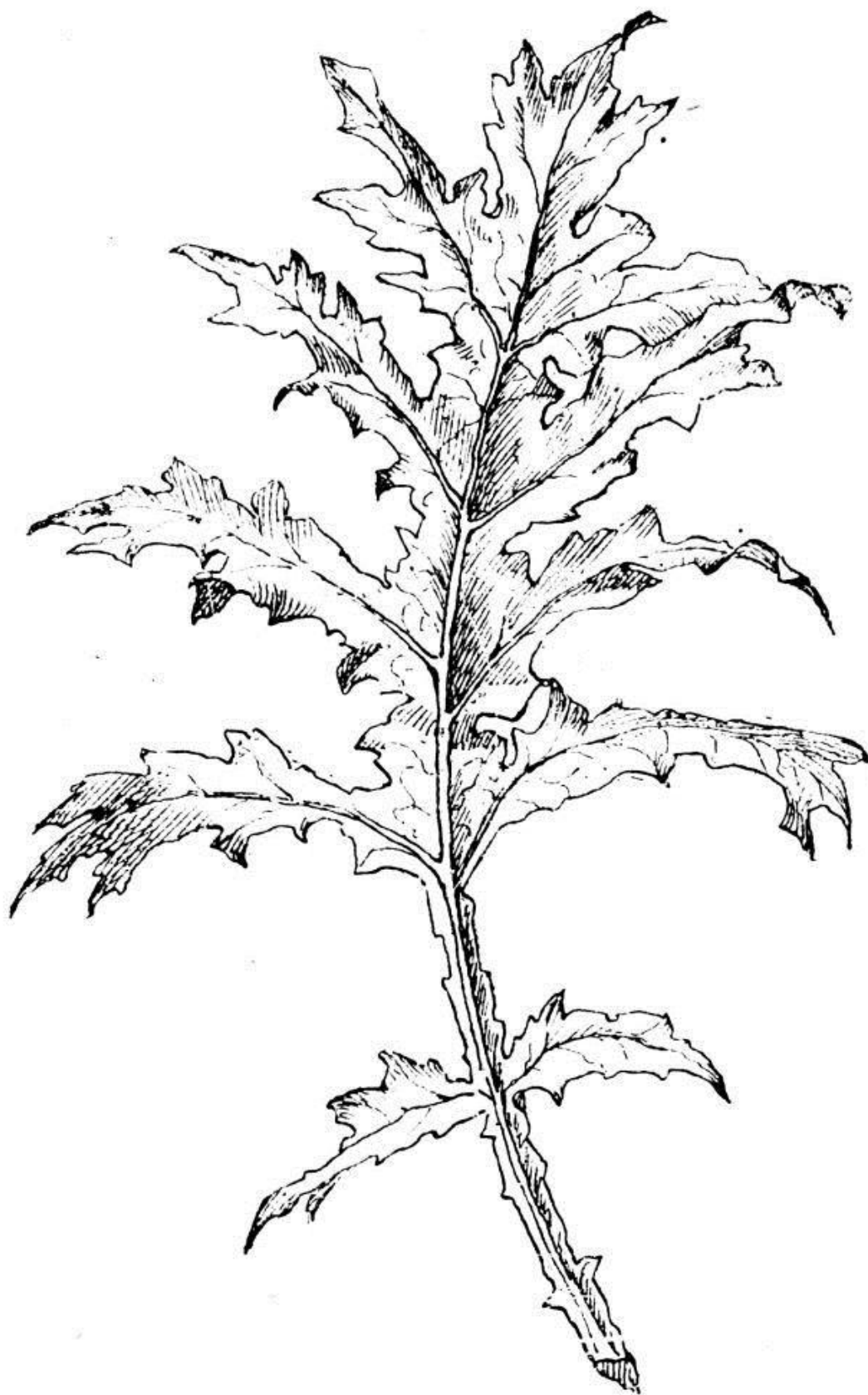
[back](#)



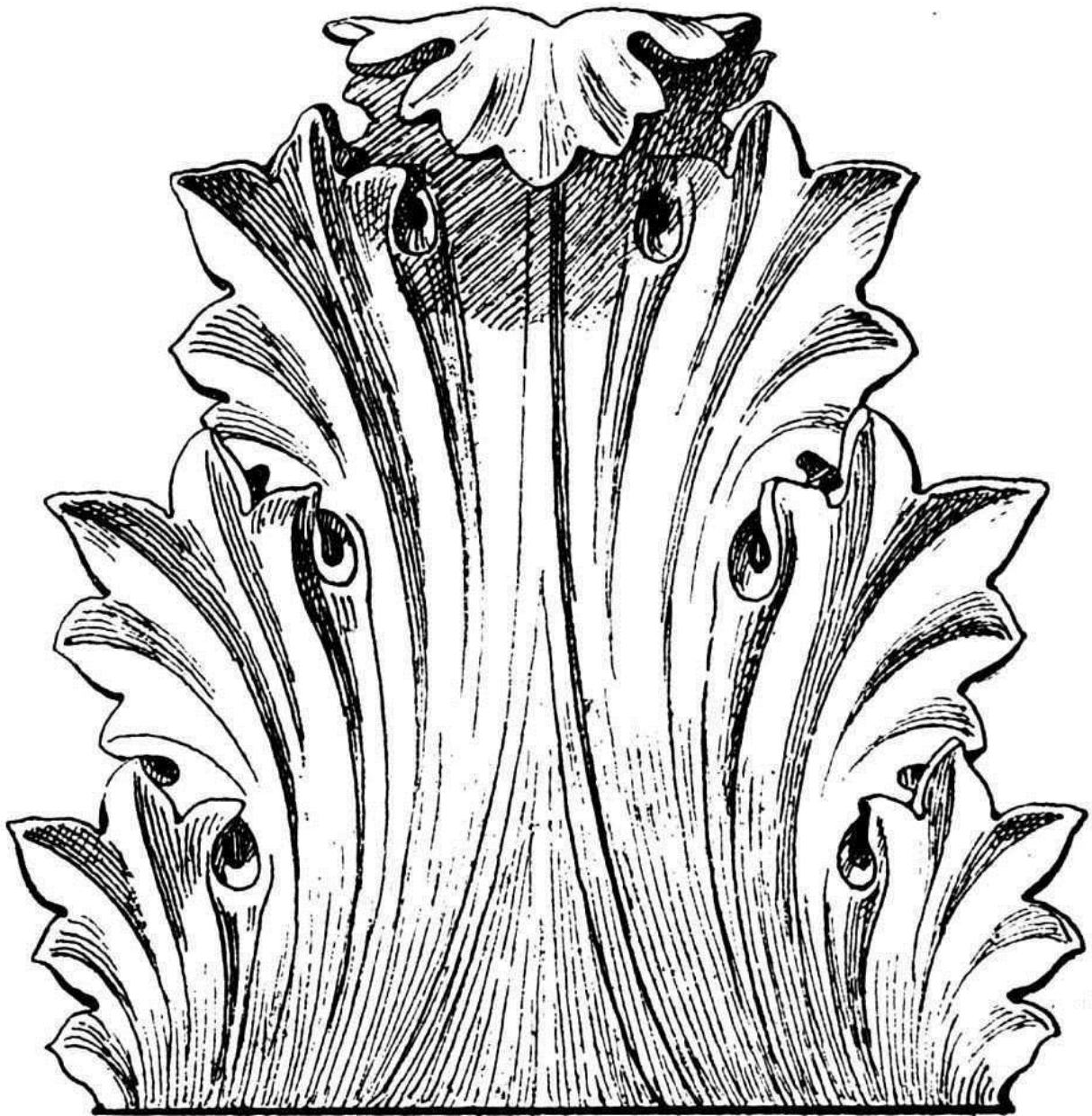
[back](#)



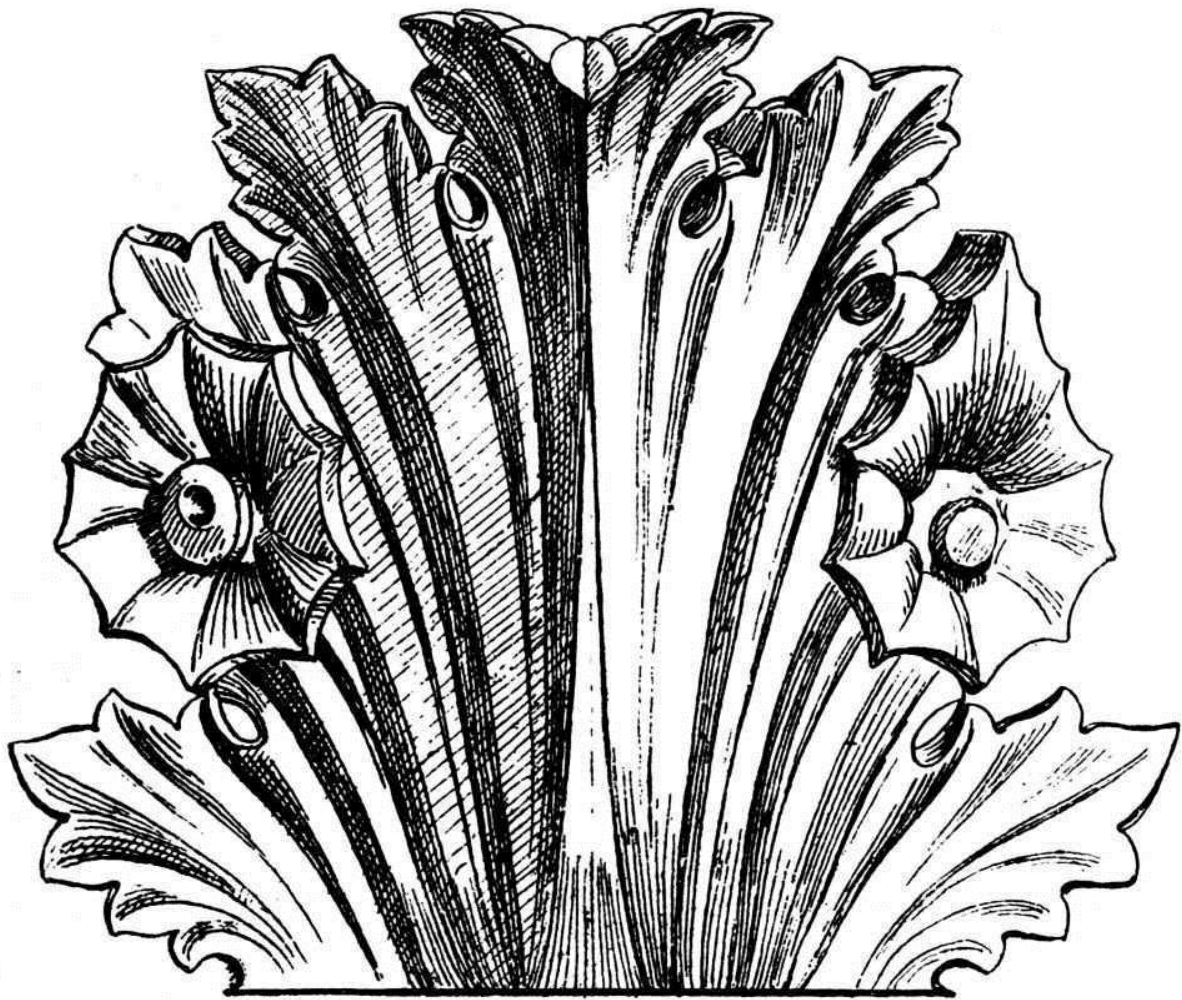
[back](#)



[back](#)



[back](#)



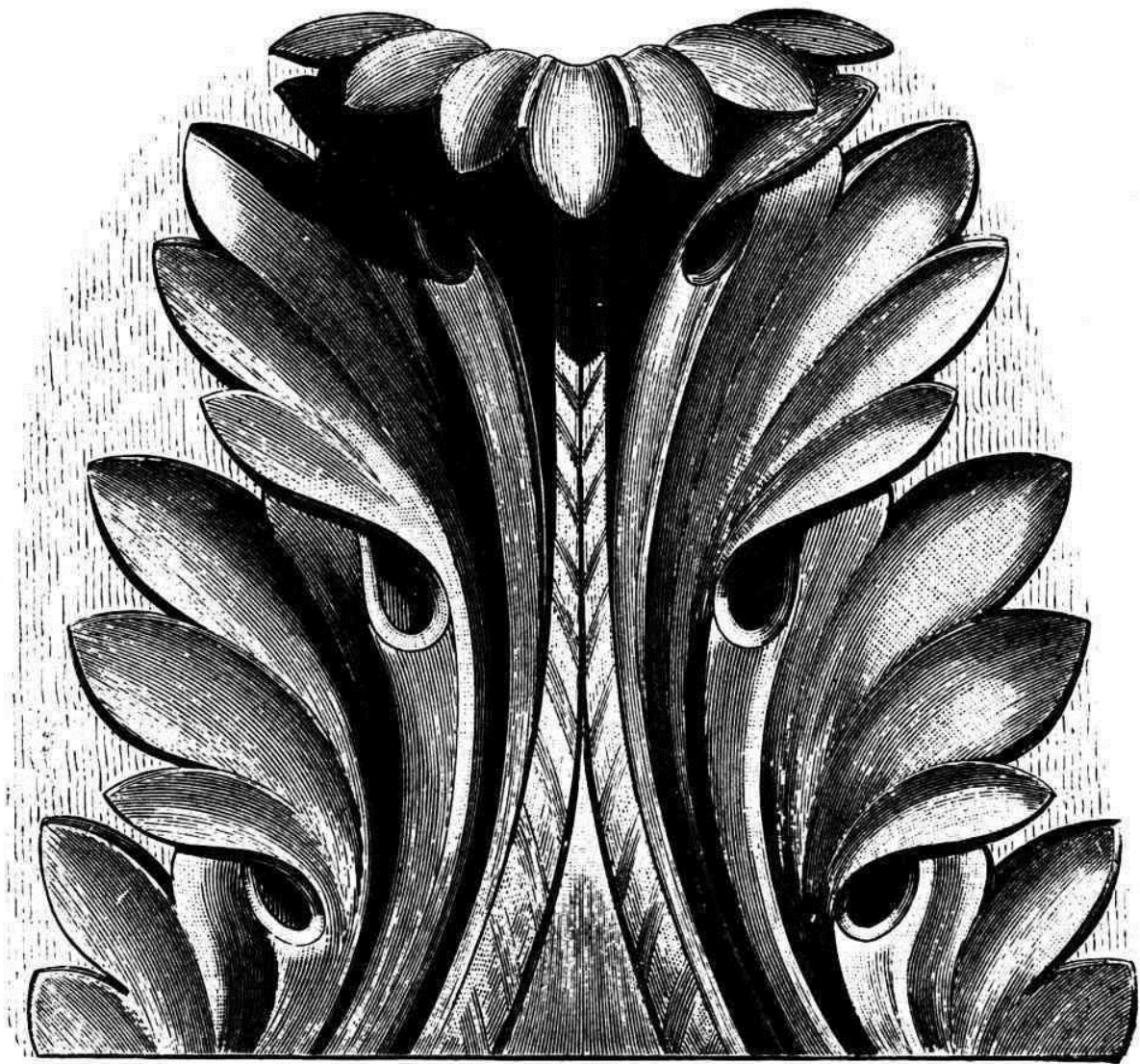
[back](#)



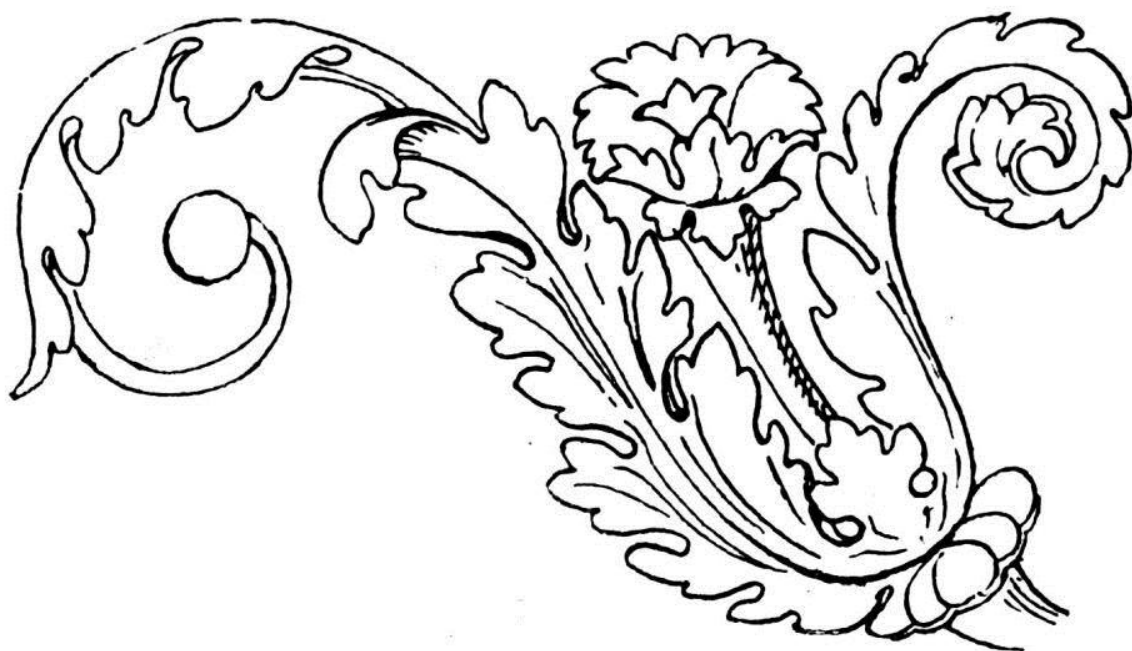
[back](#)



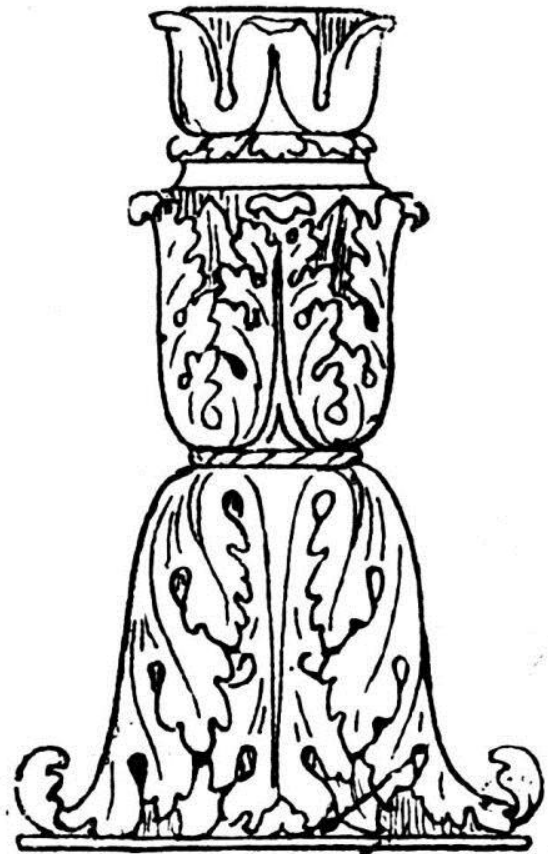
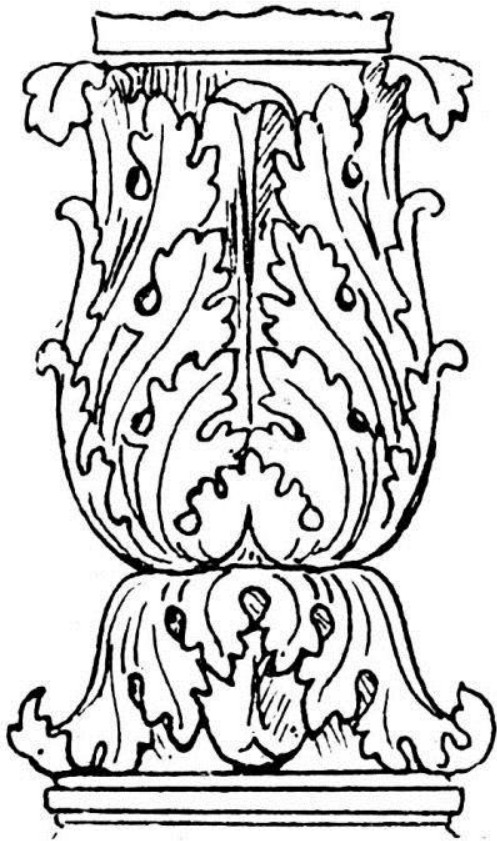
[back](#)



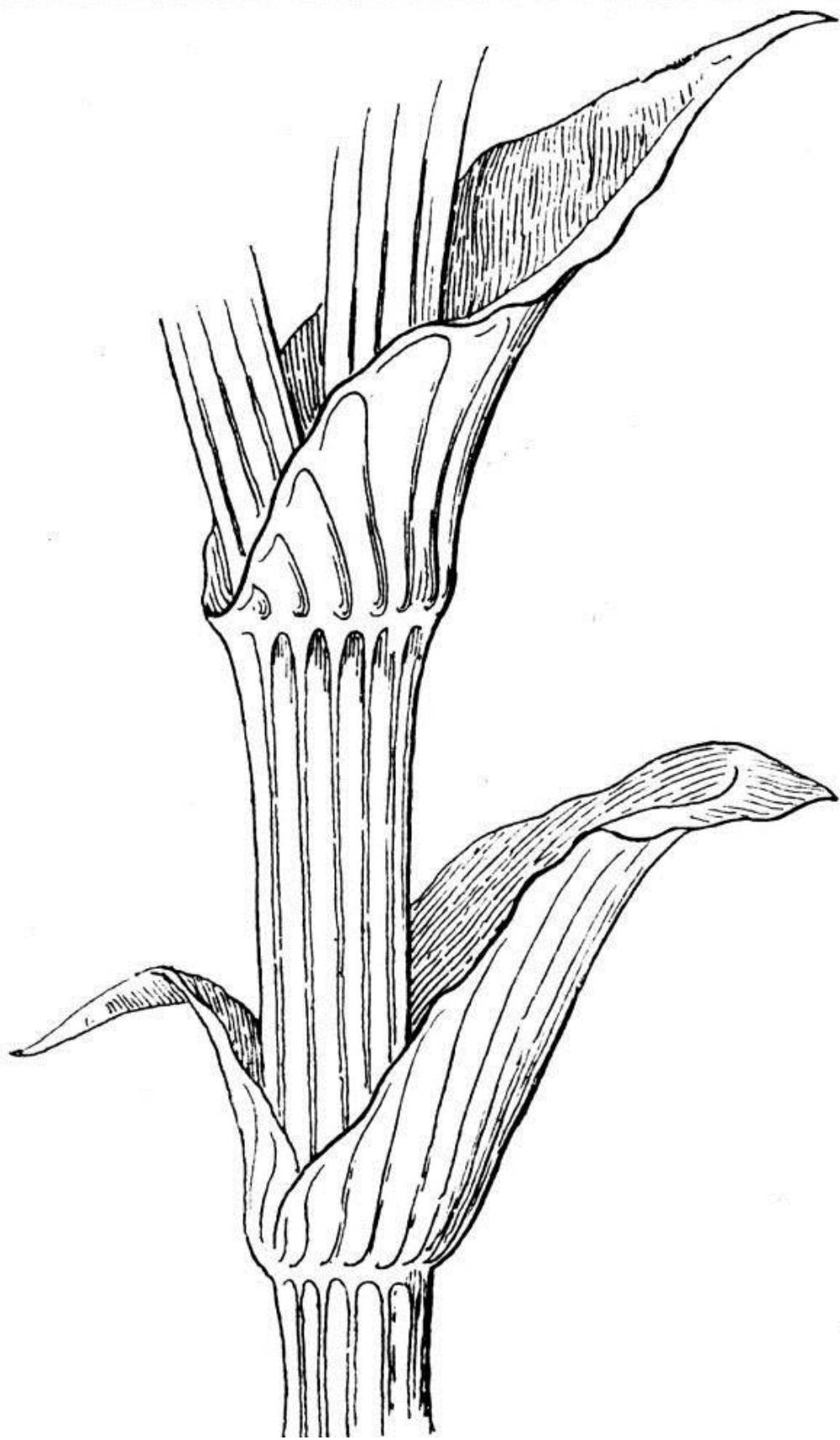
[back](#)



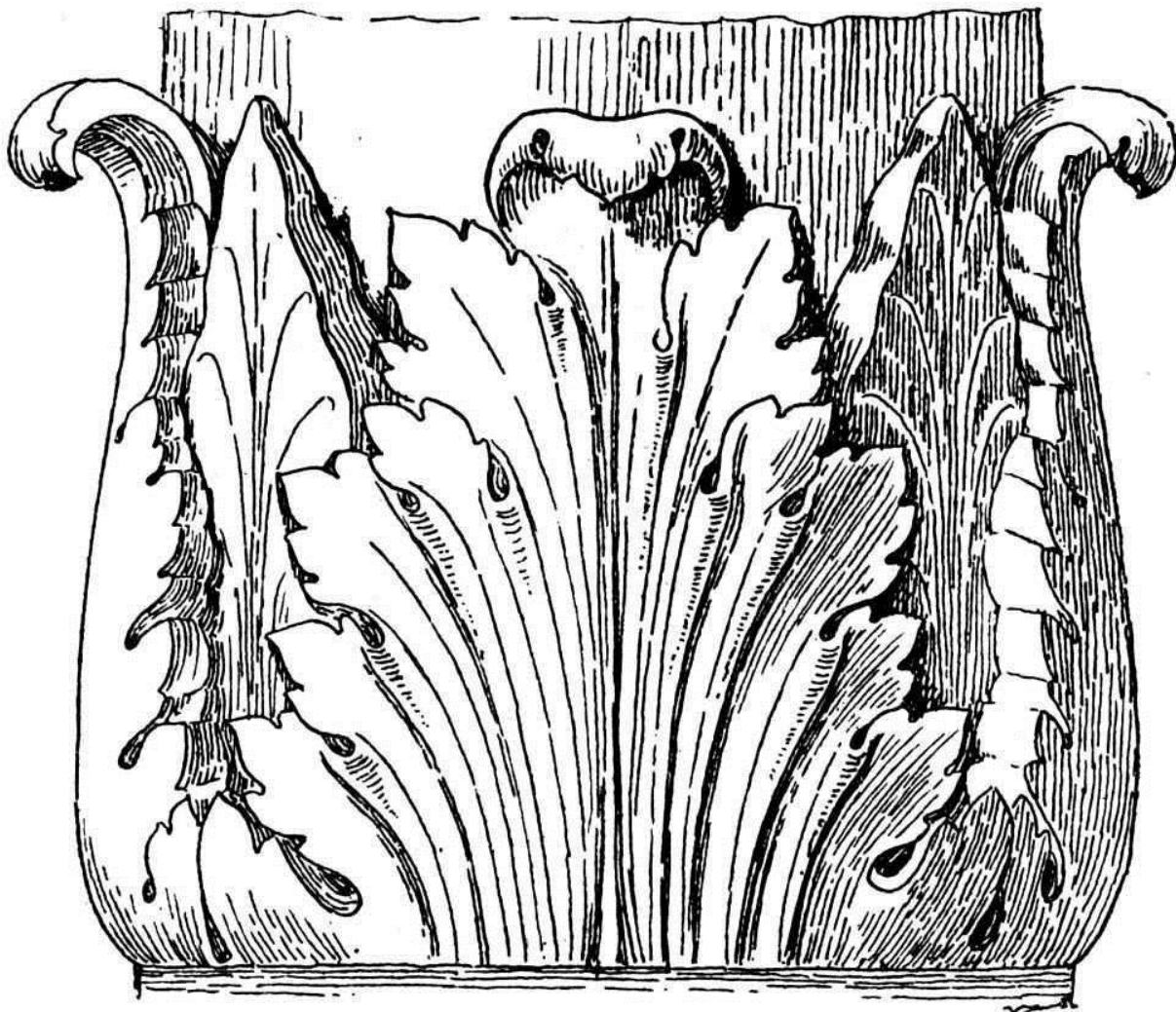
[back](#)



[back](#)



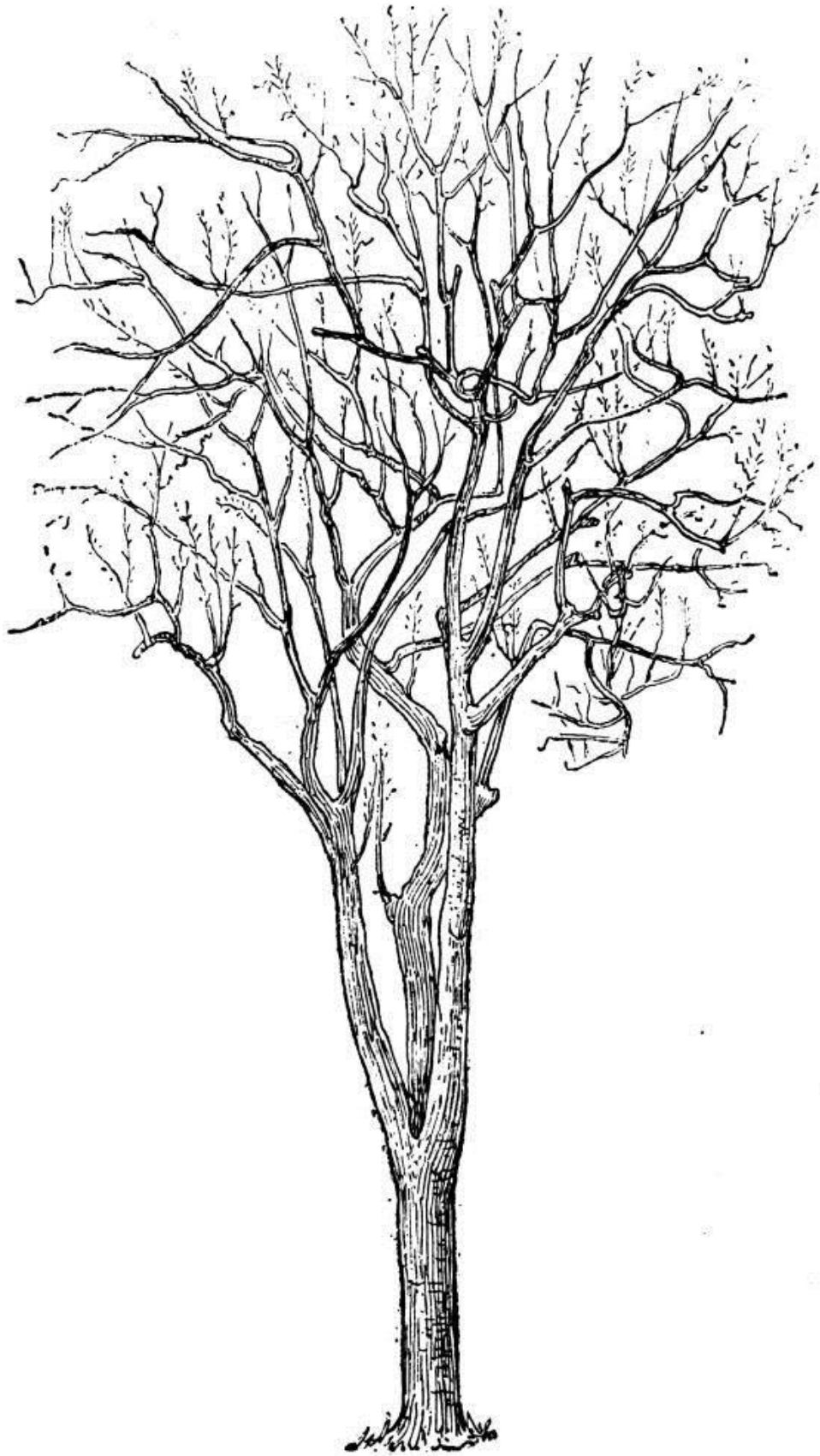
[back](#)



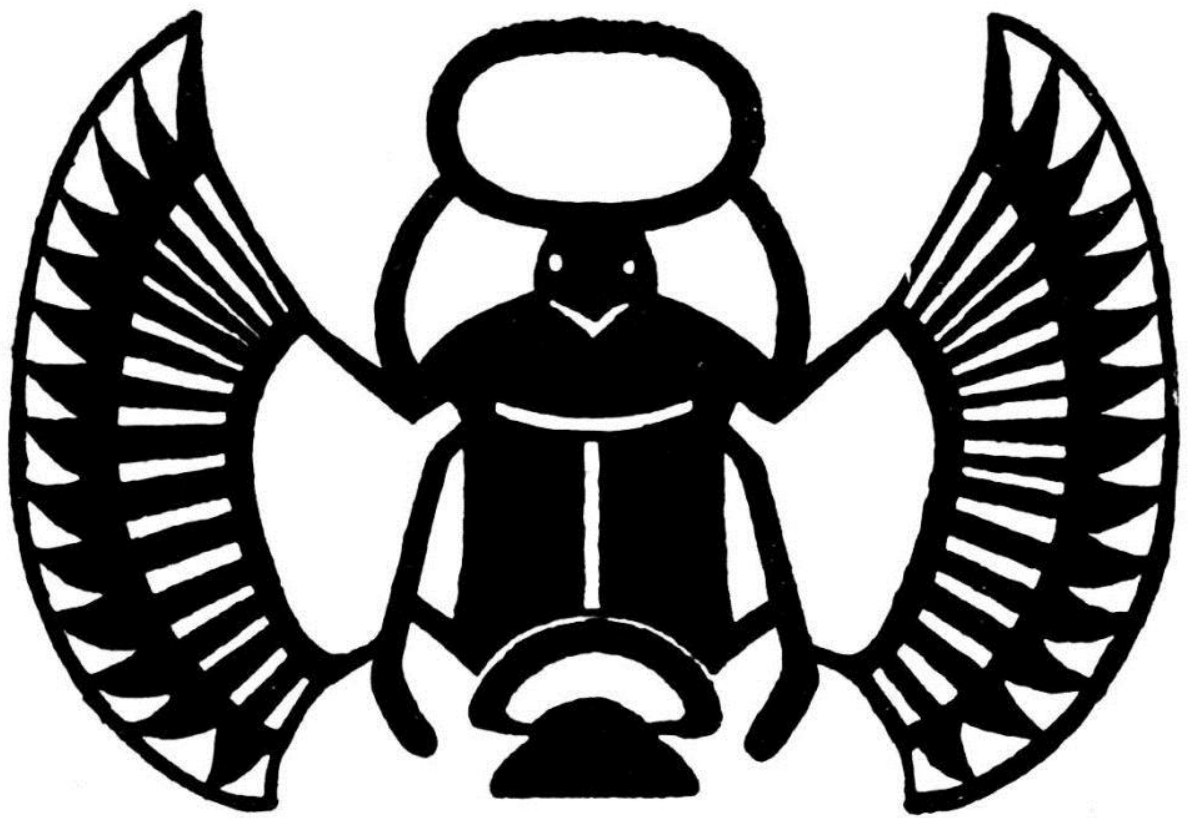
[back](#)



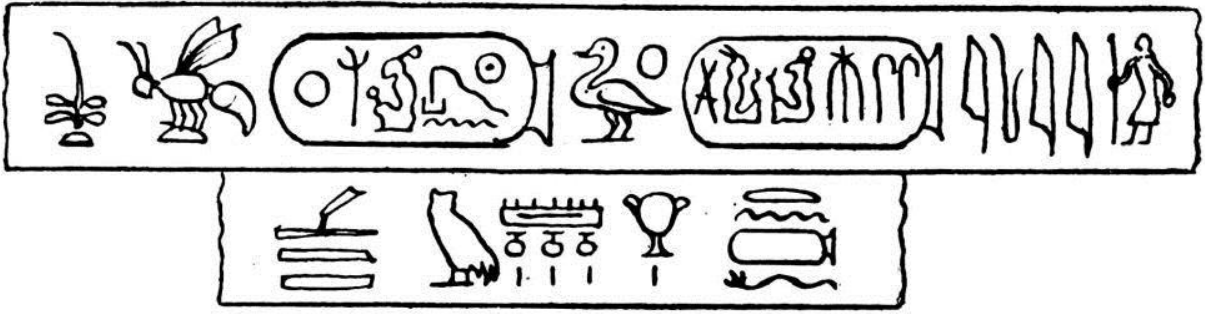
[back](#)



[back](#)



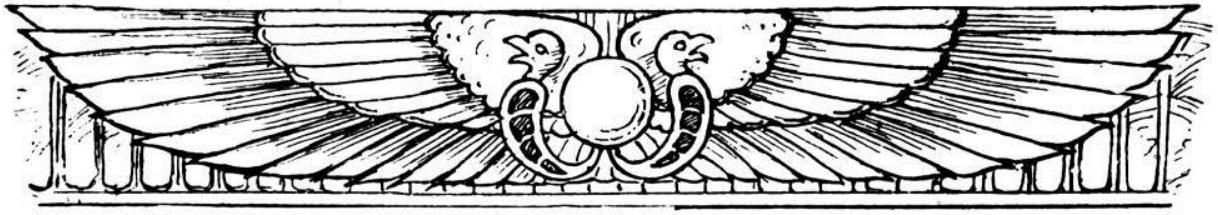
[back](#)



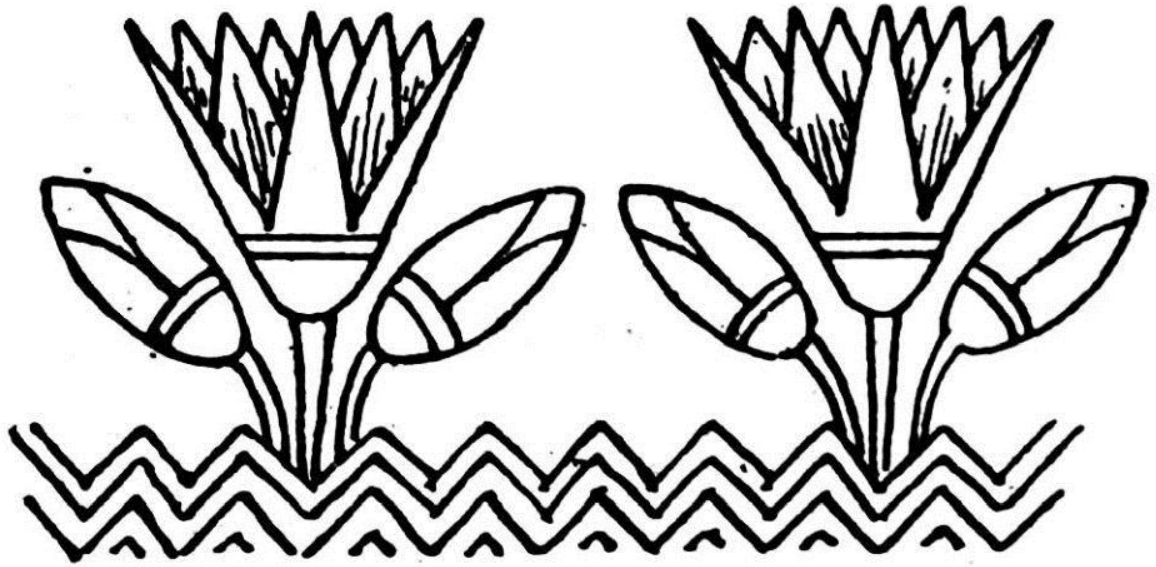
[back](#)



[back](#)



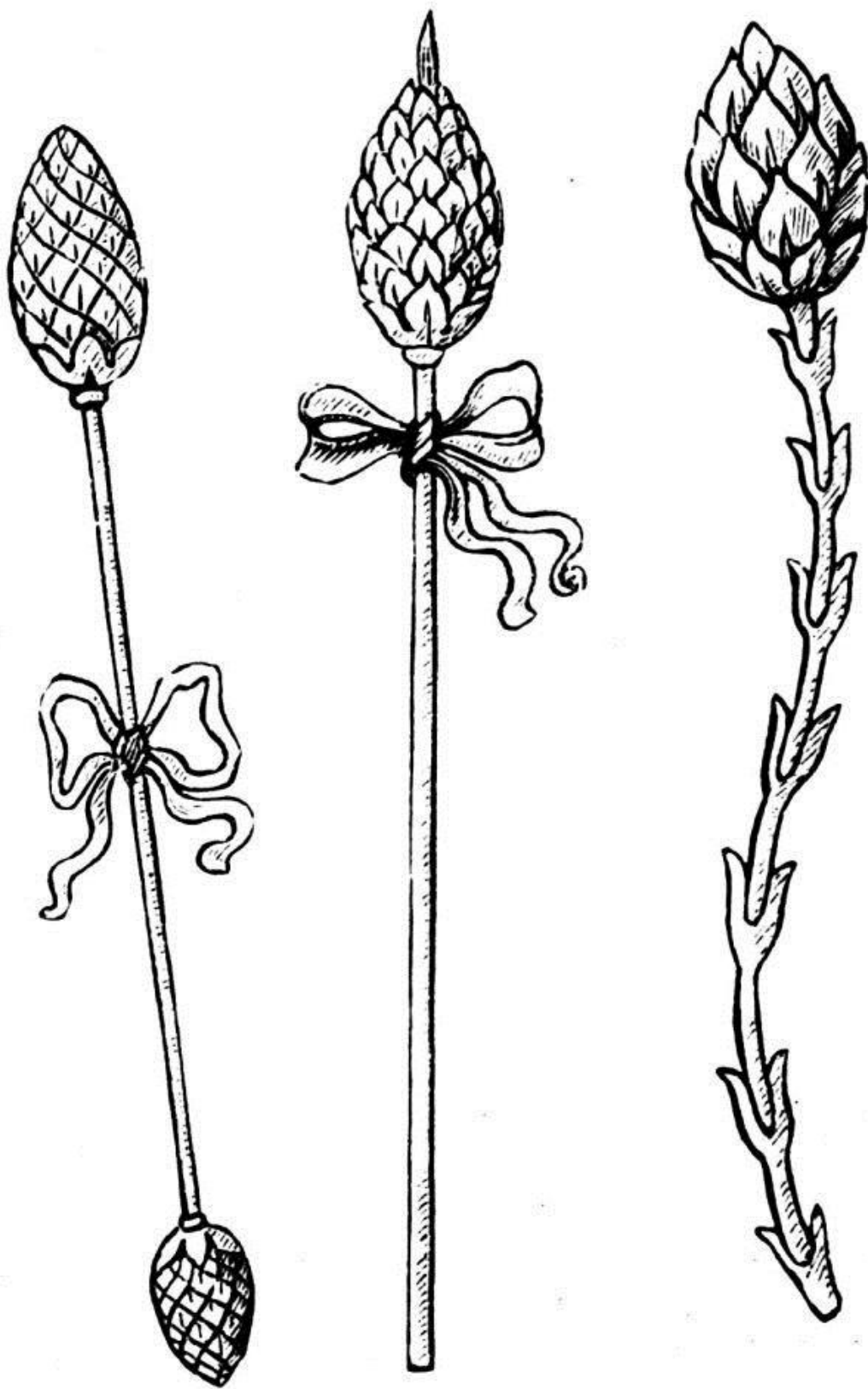
[back](#)



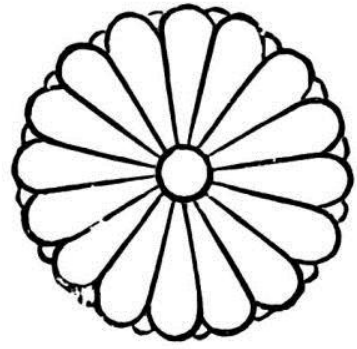
[back](#)



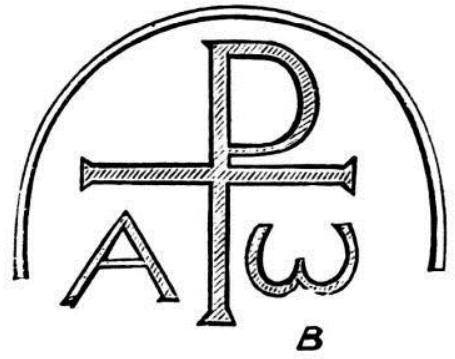
[back](#)



[back](#)



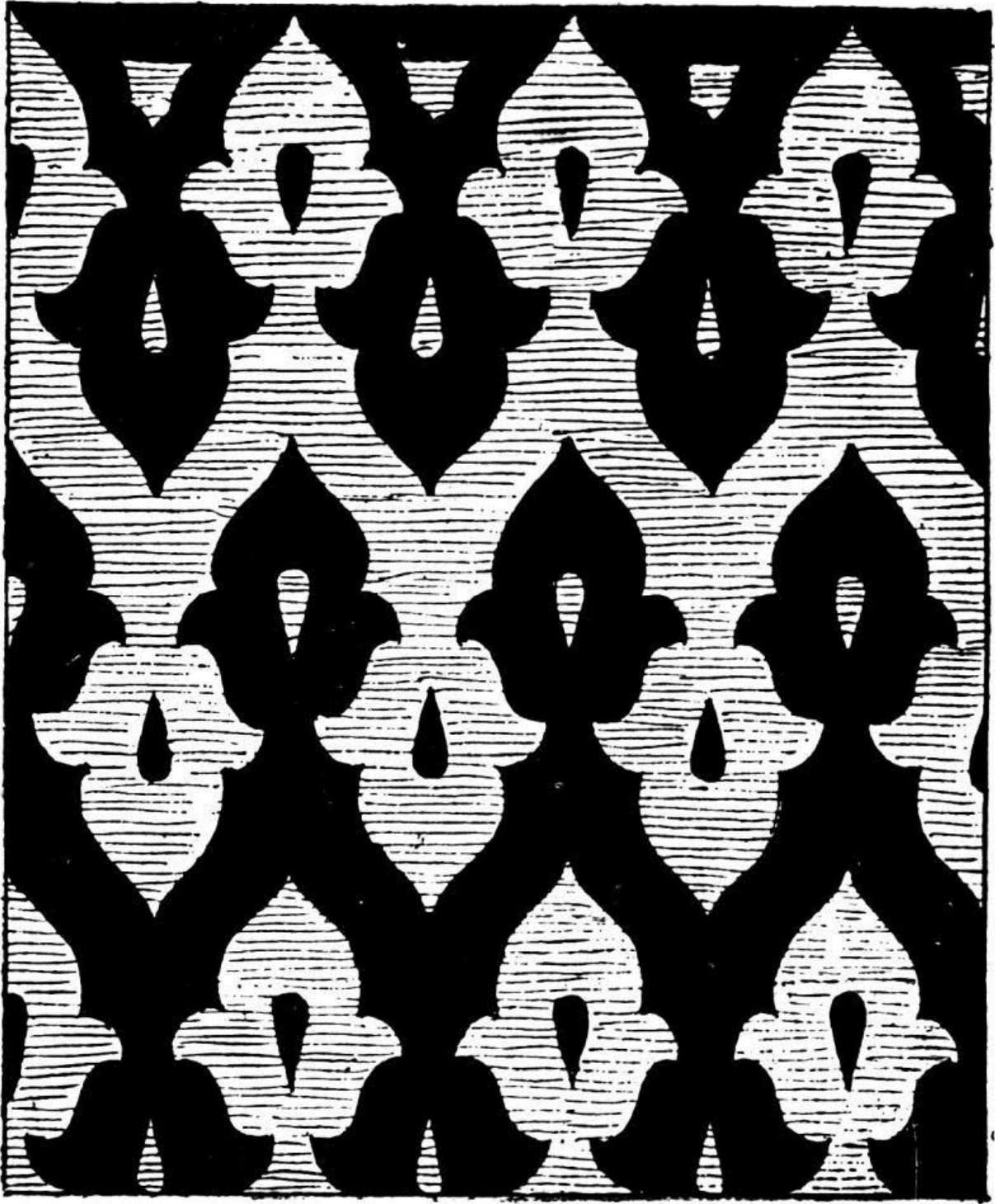
[back](#)



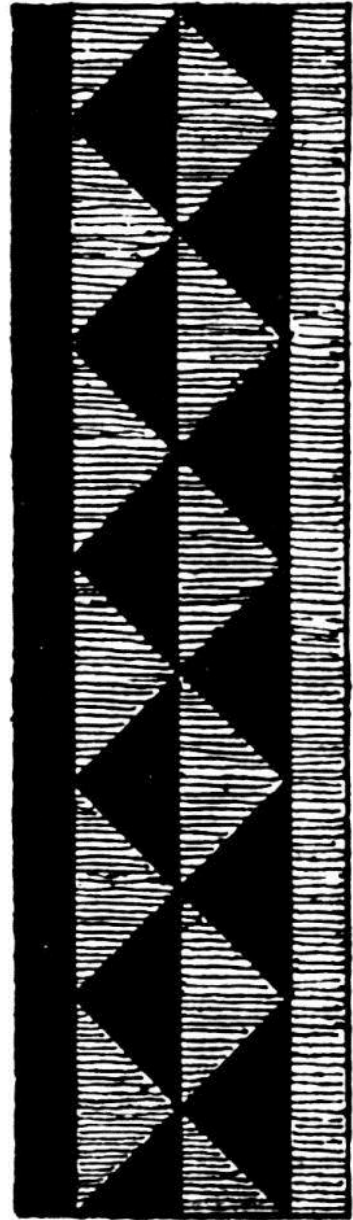
[back](#)



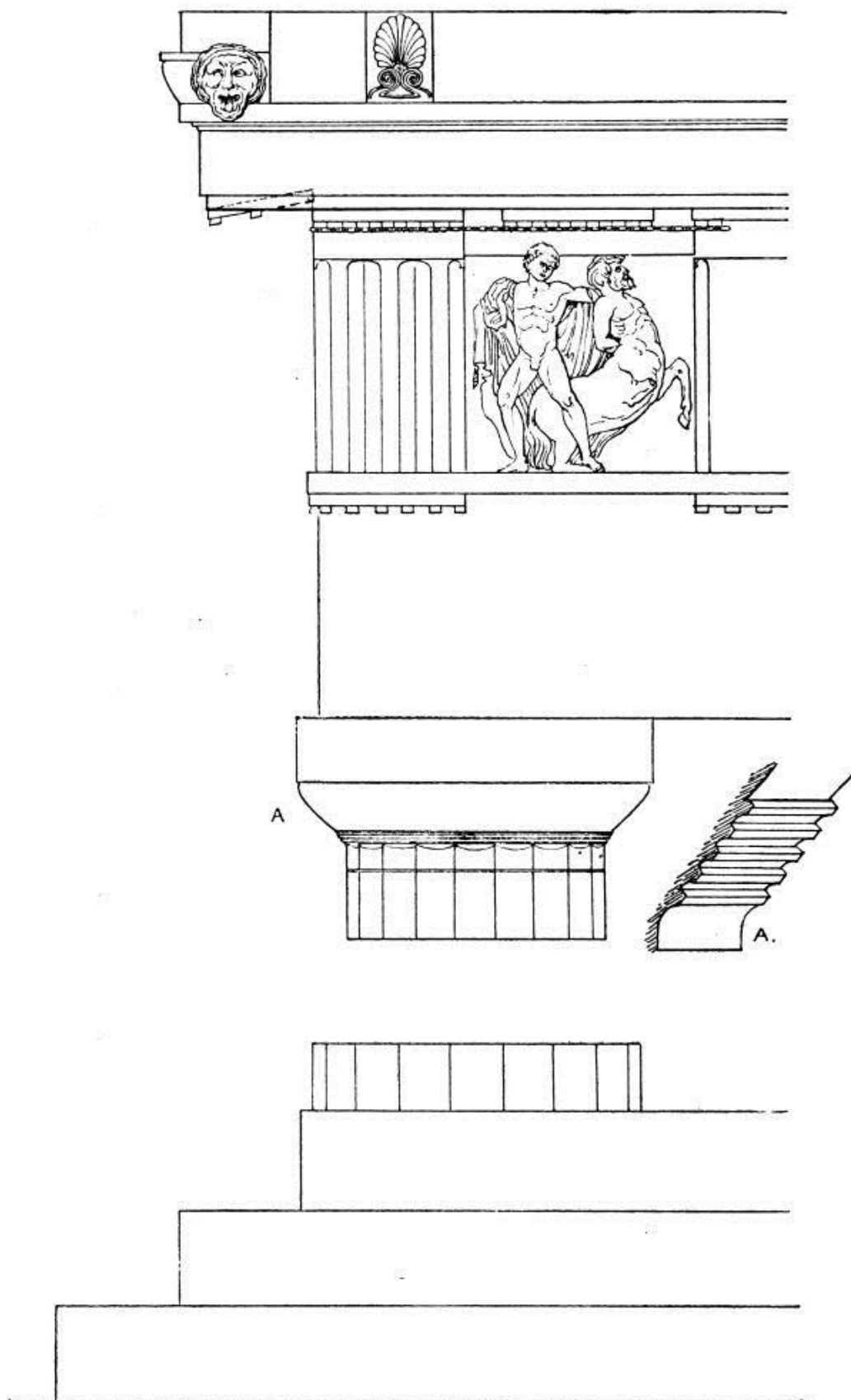
[back](#)



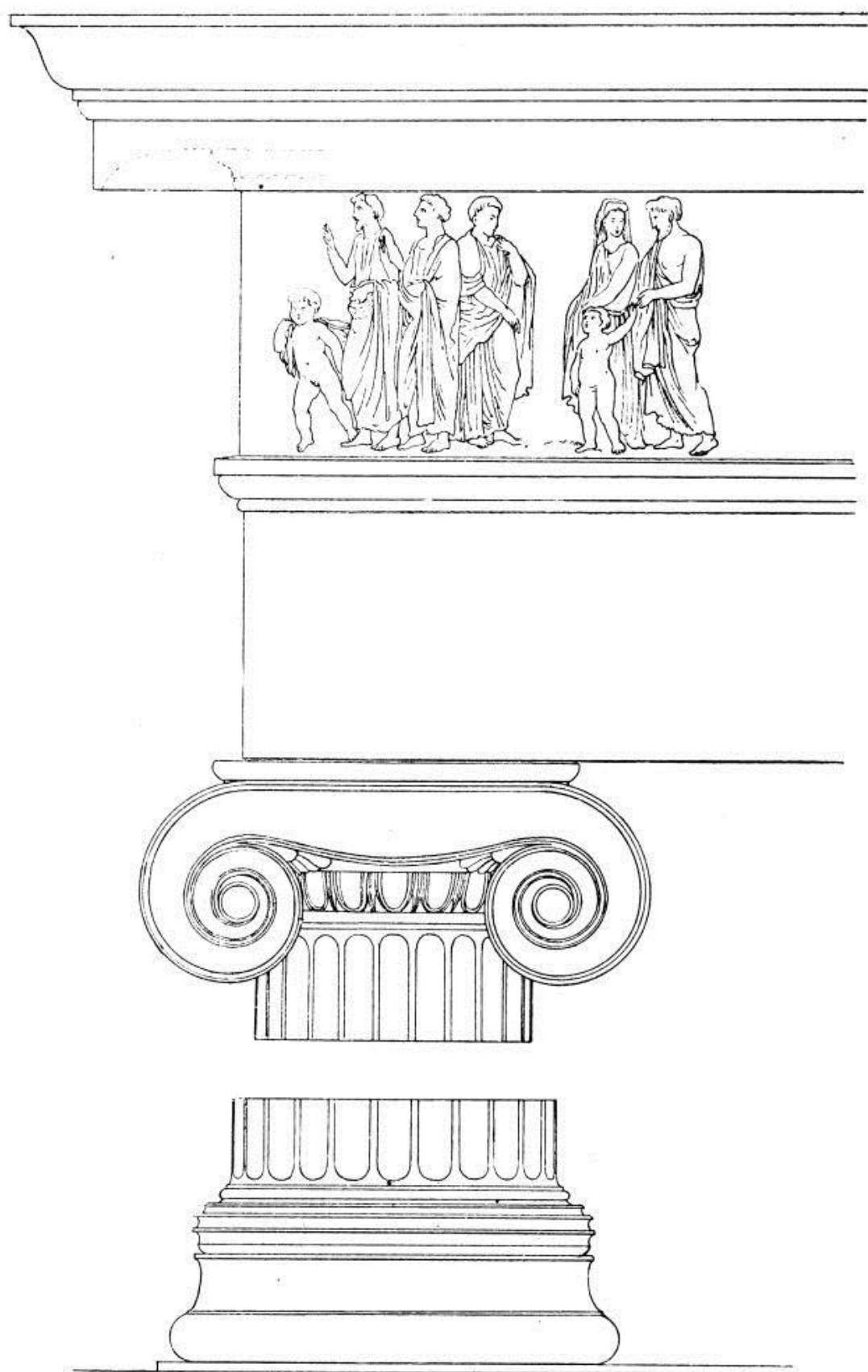
[back](#)



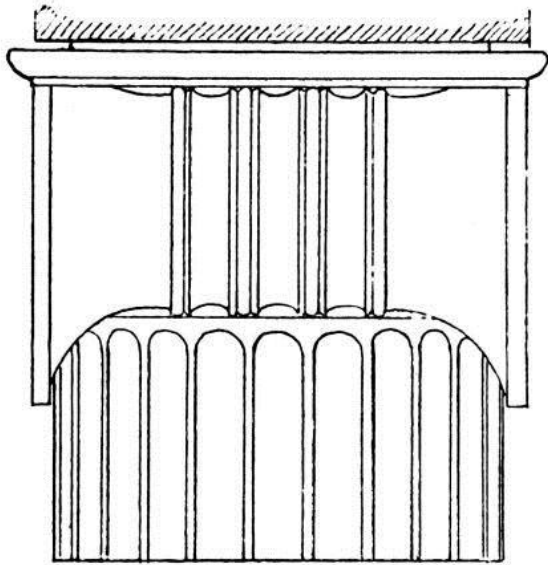
[back](#)



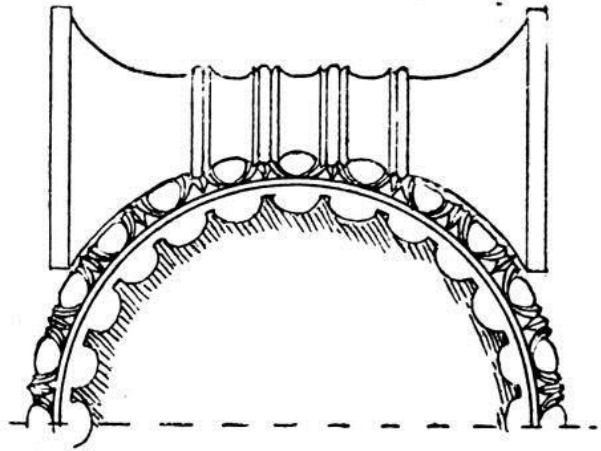
[back](#)



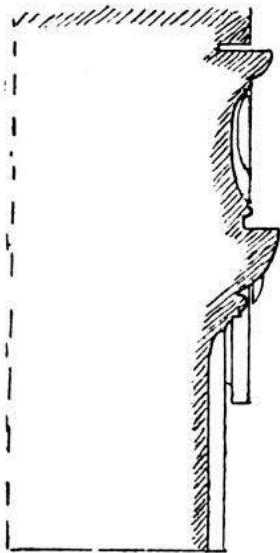
[back](#)



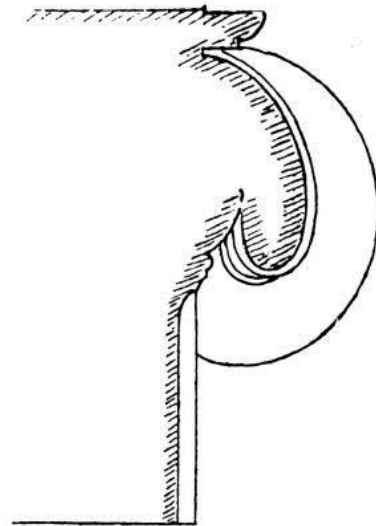
Side Elevation.



Plan.

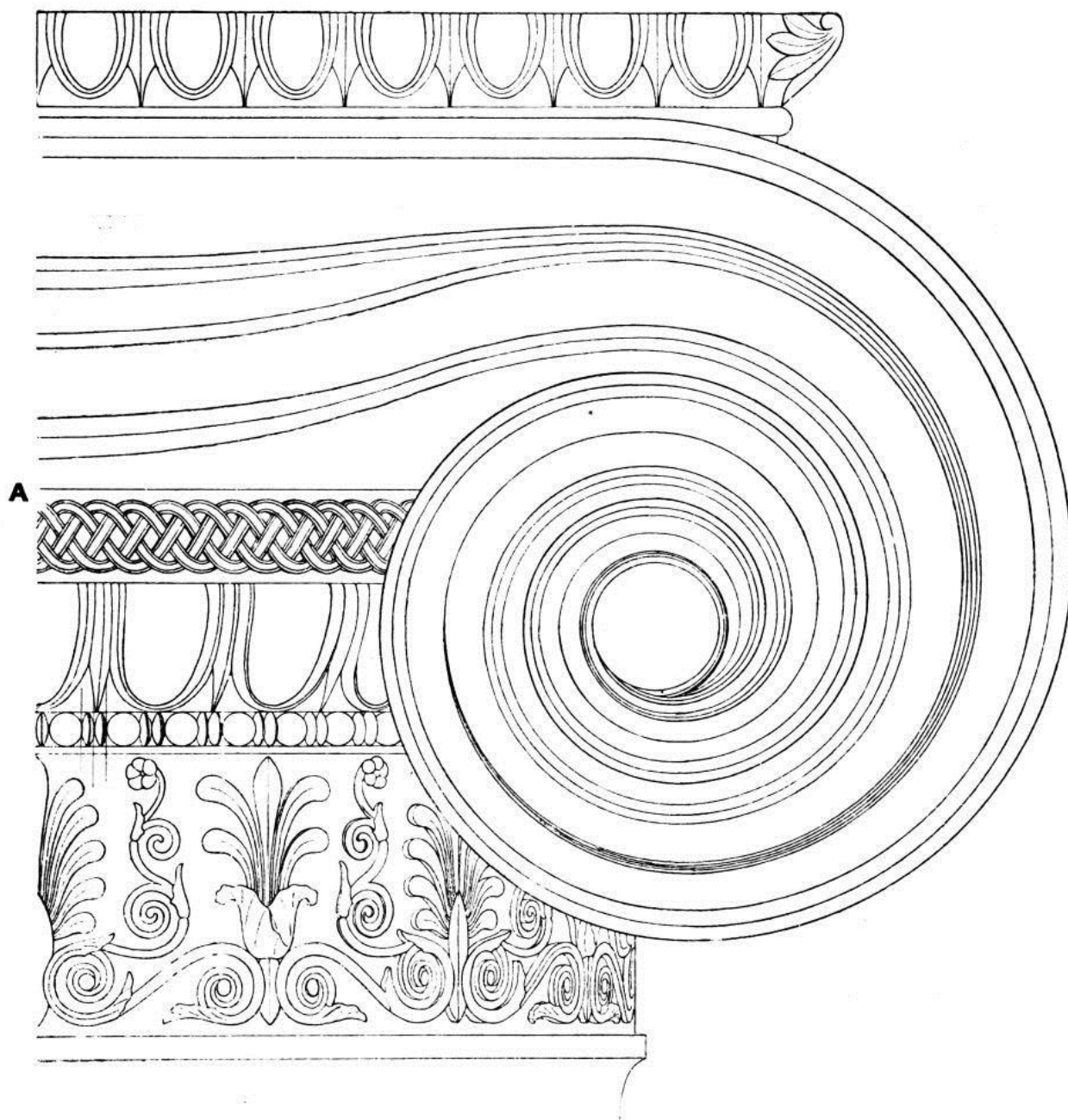


Section.

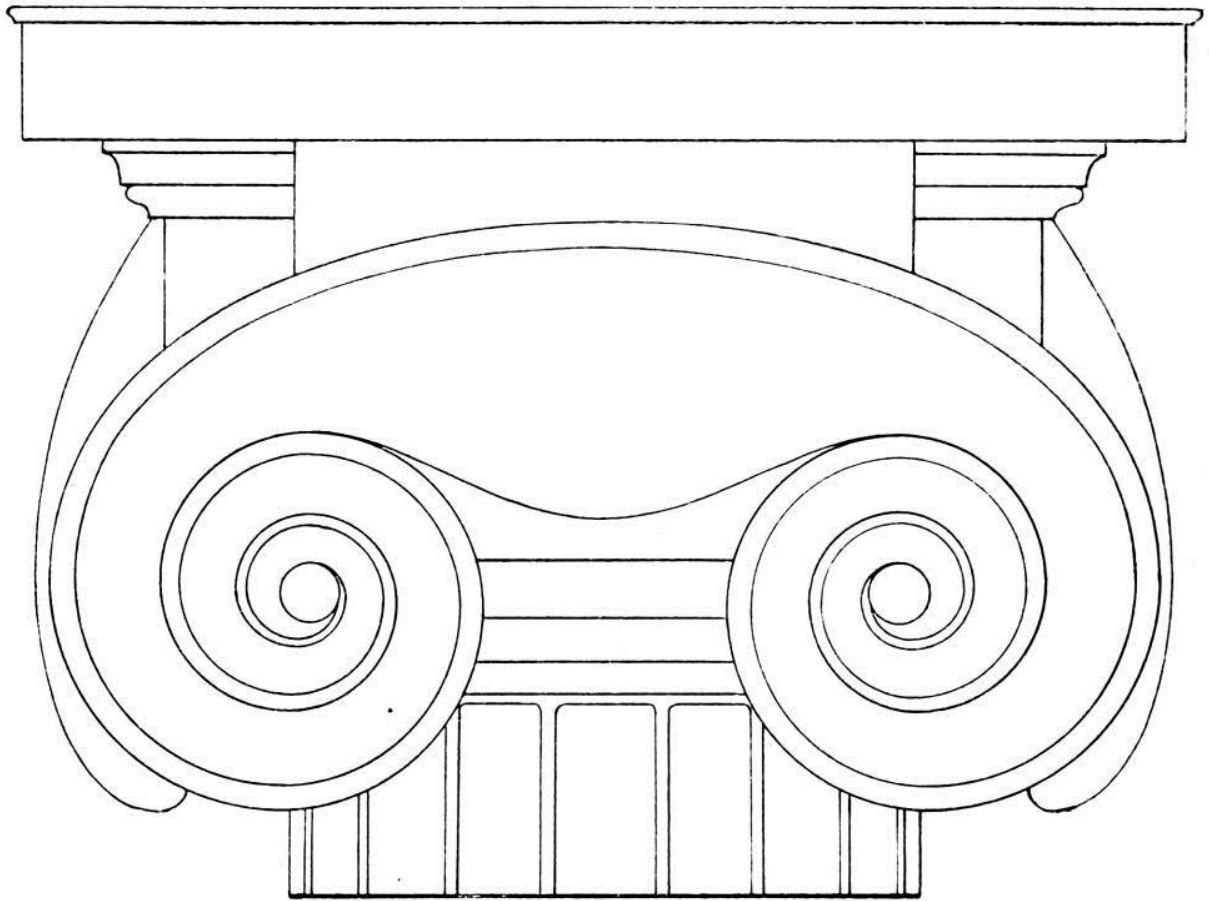


Section.

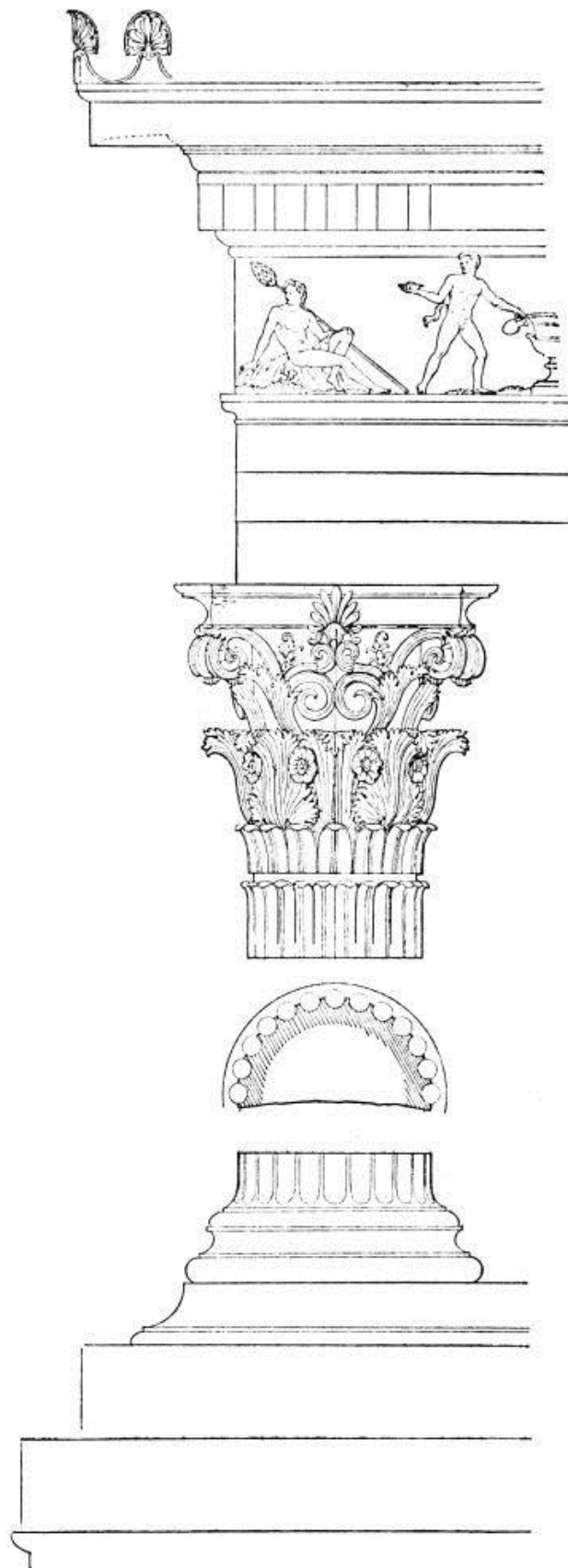
[back](#)



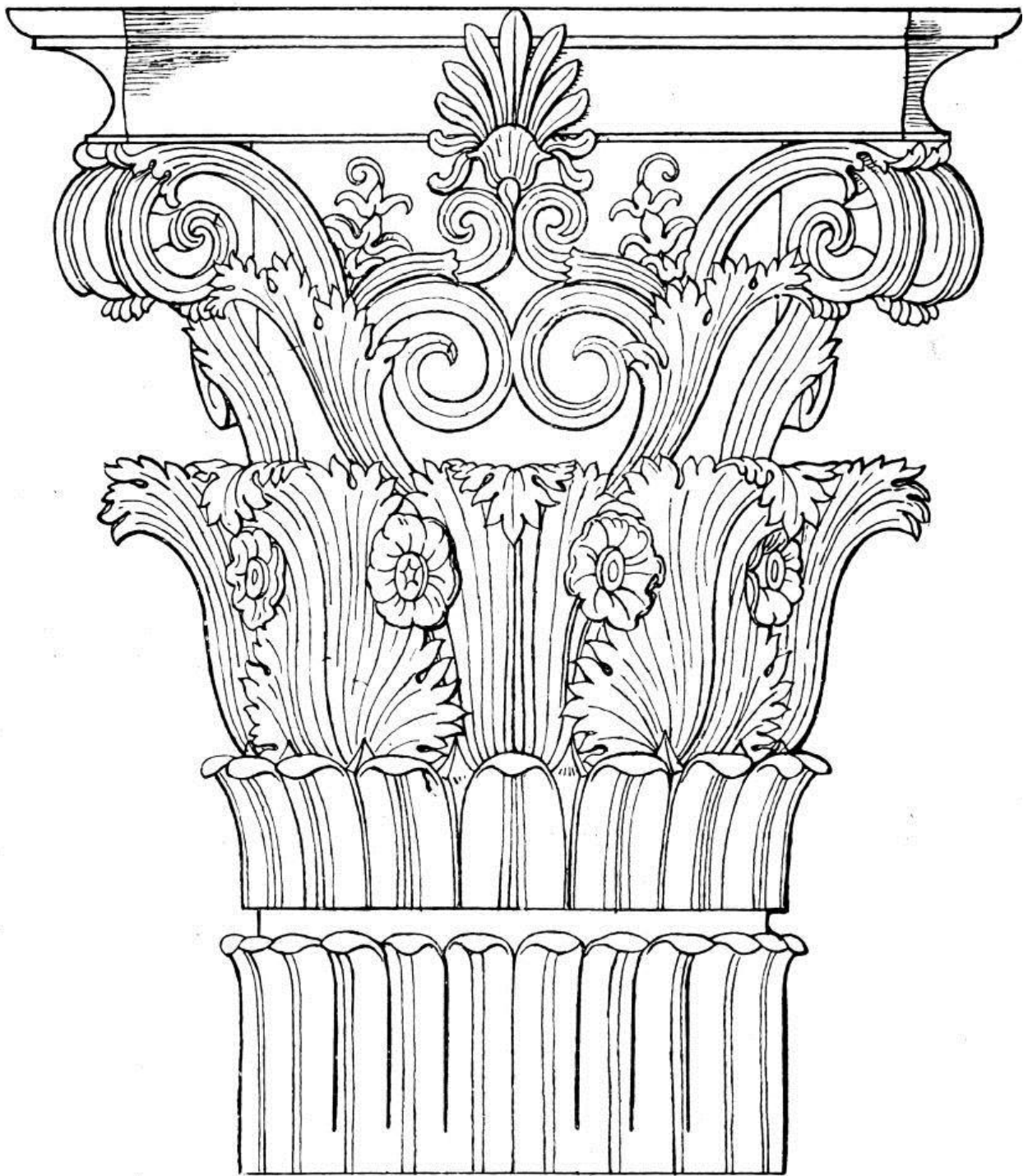
[back](#)



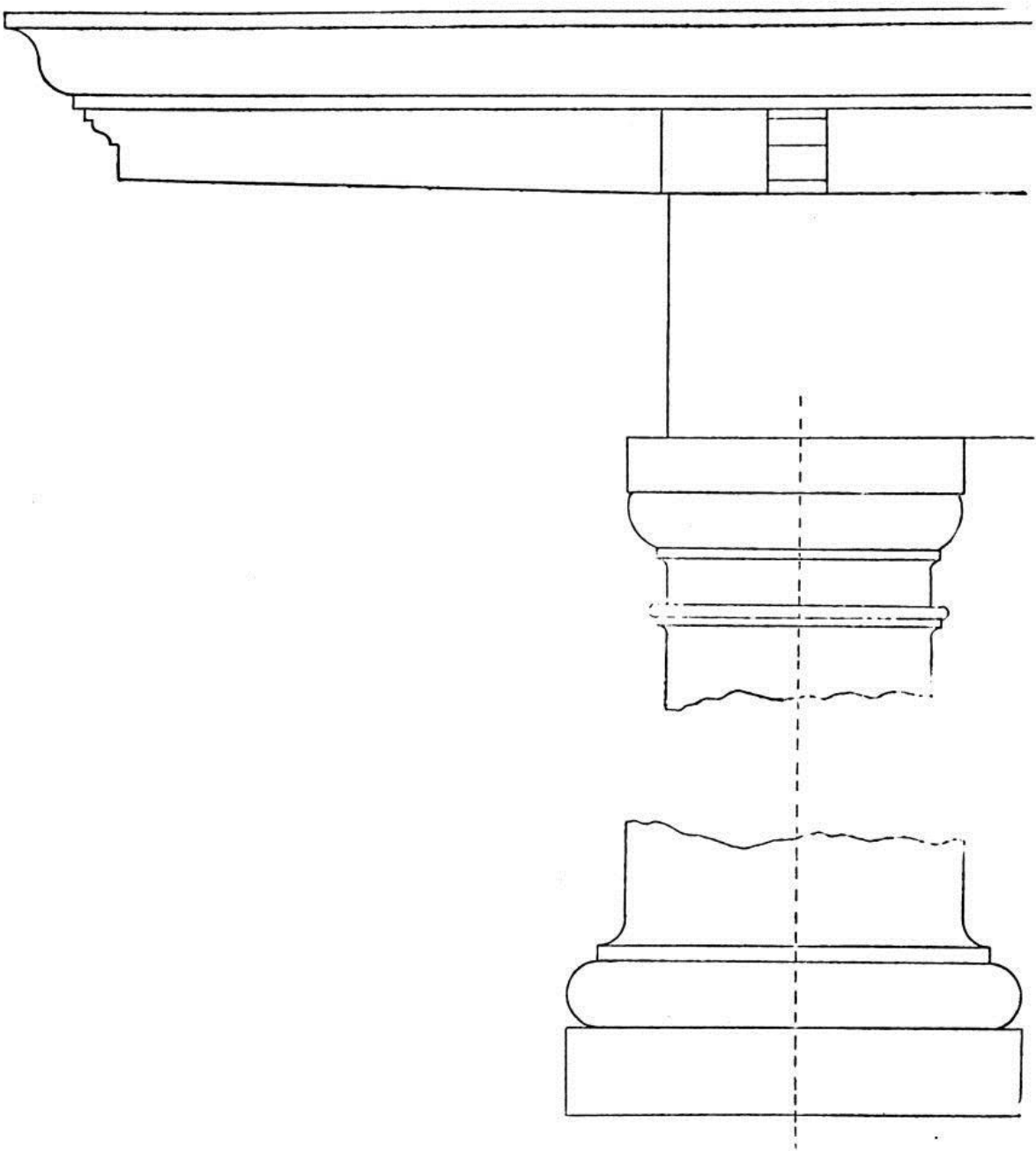
[back](#)



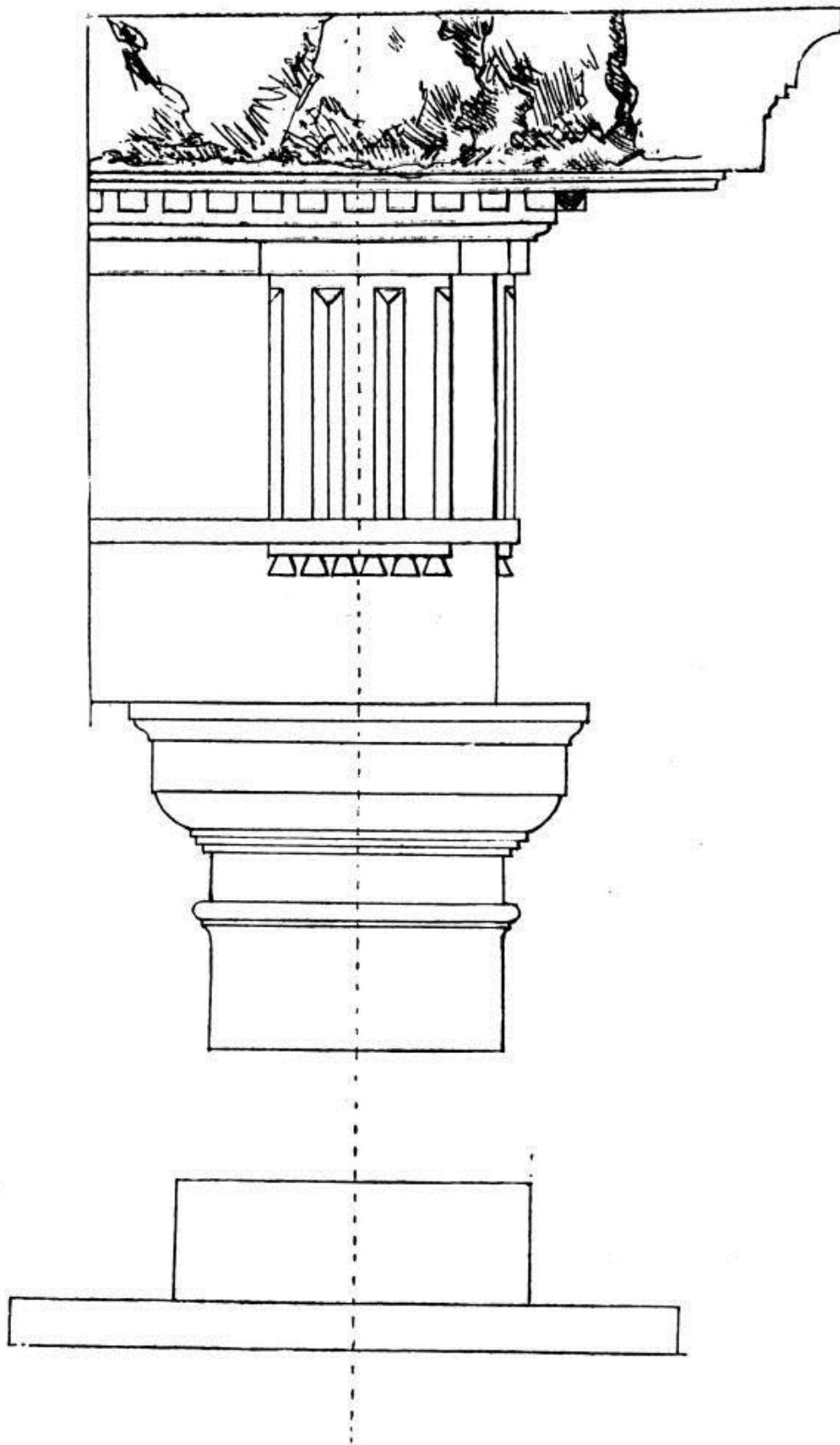
[back](#)



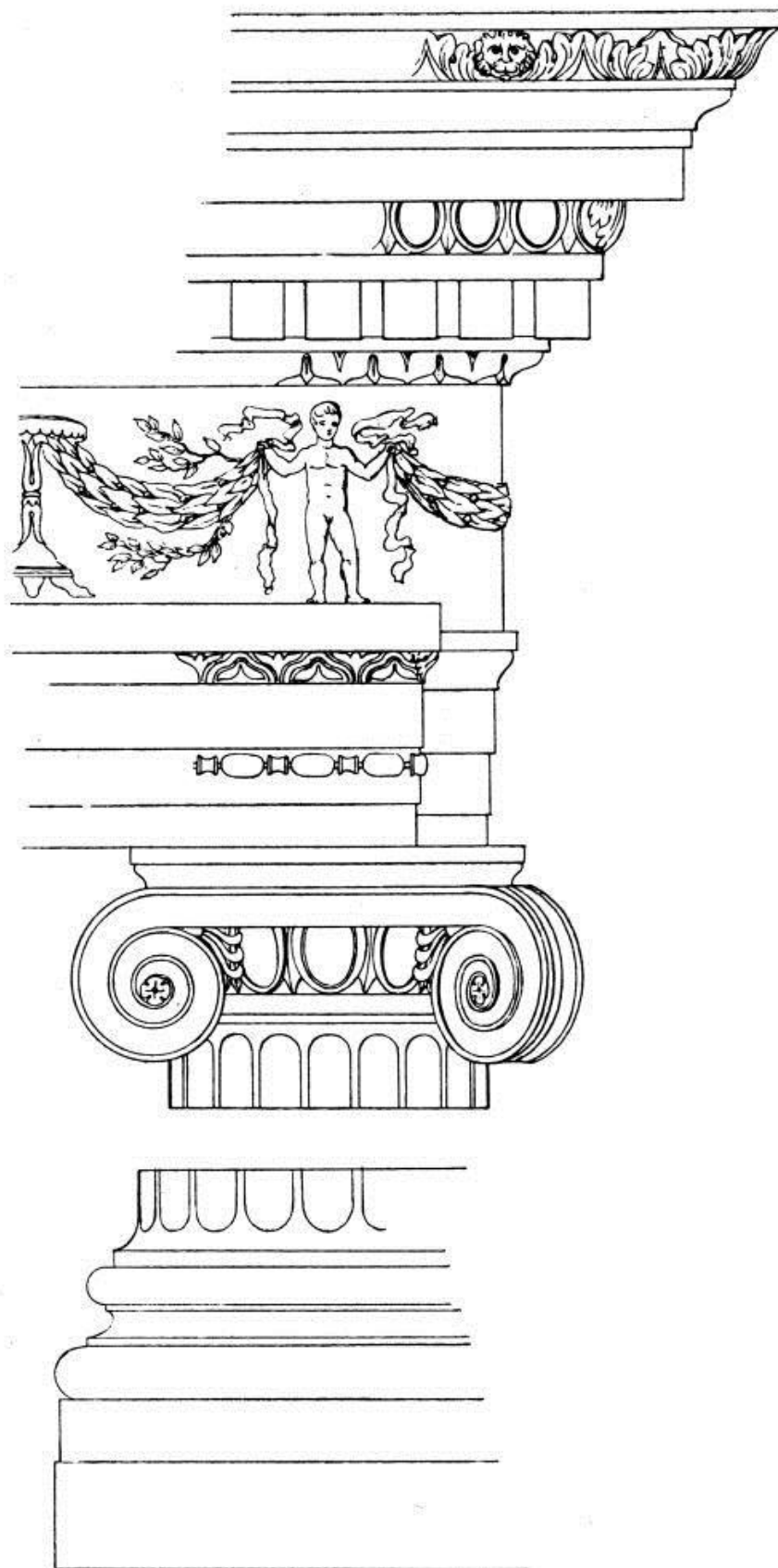
[back](#)



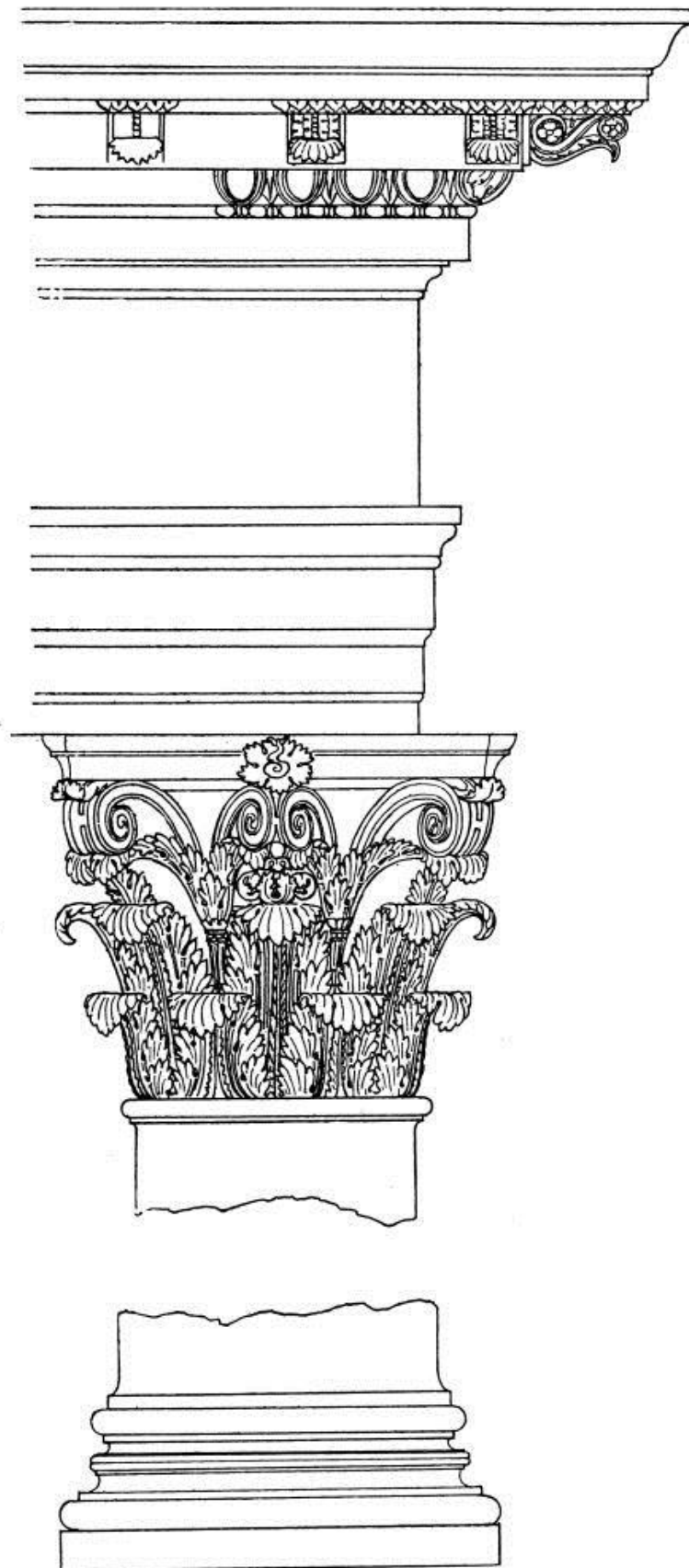
[back](#)



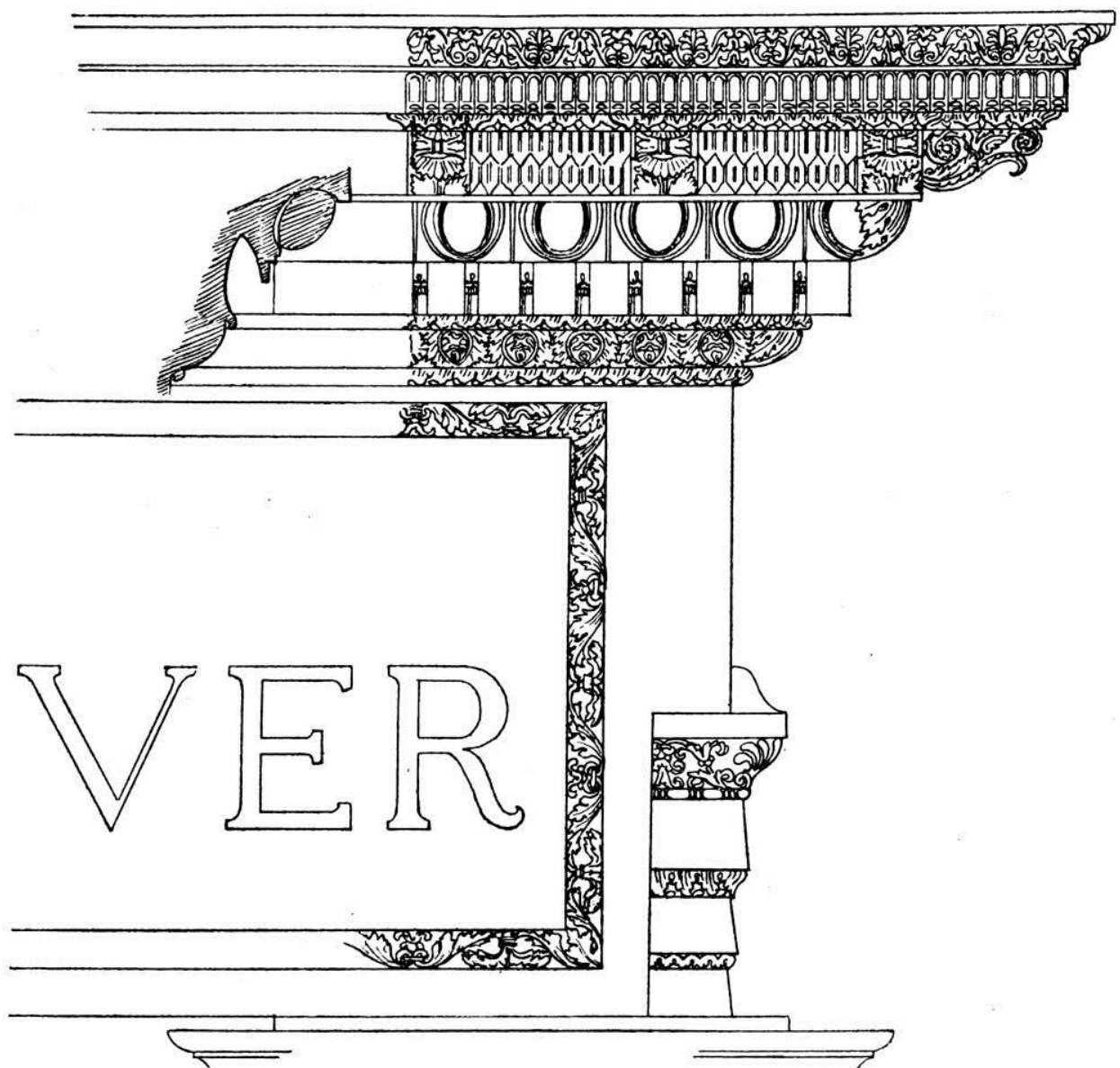
[back](#)



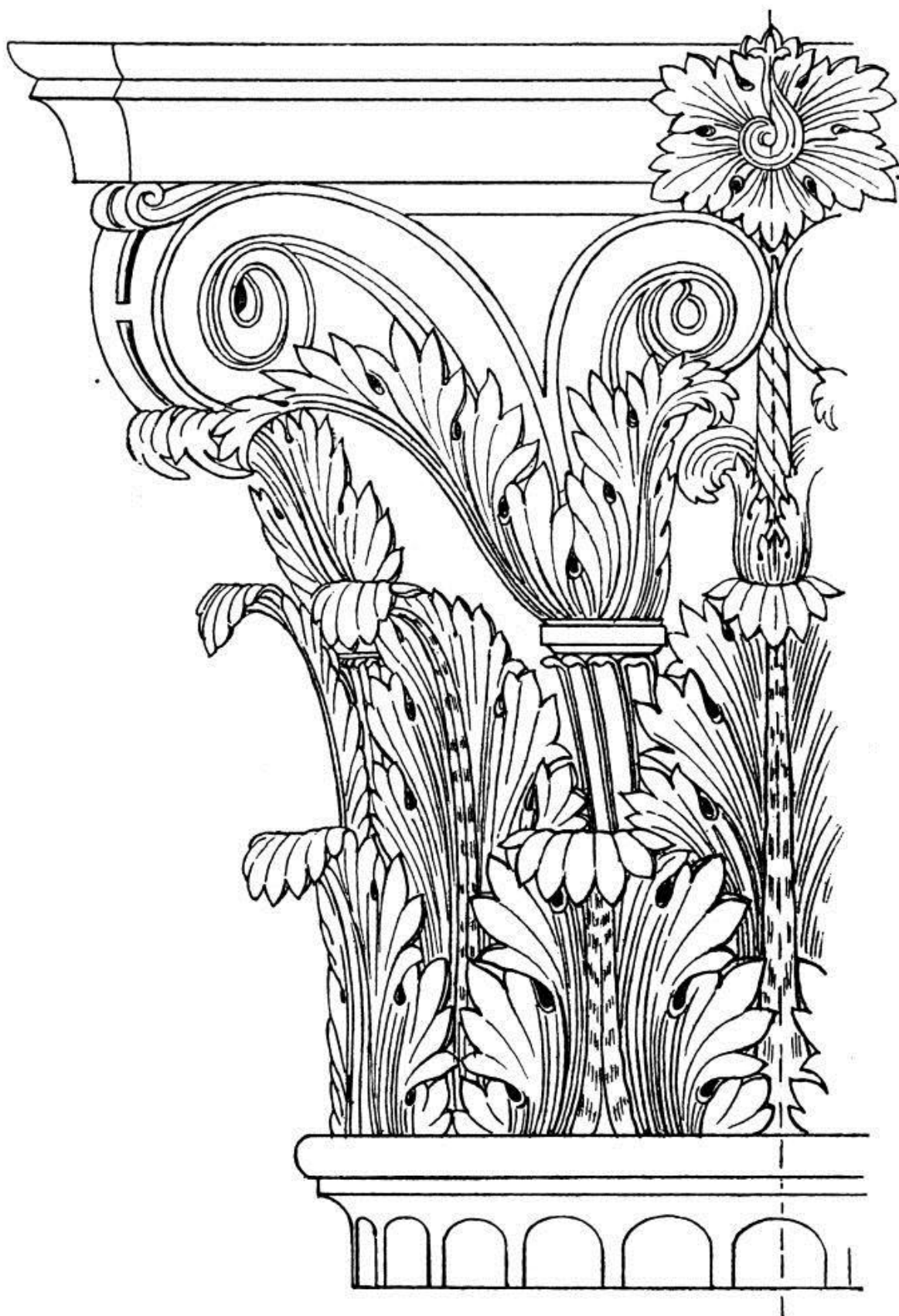
[back](#)



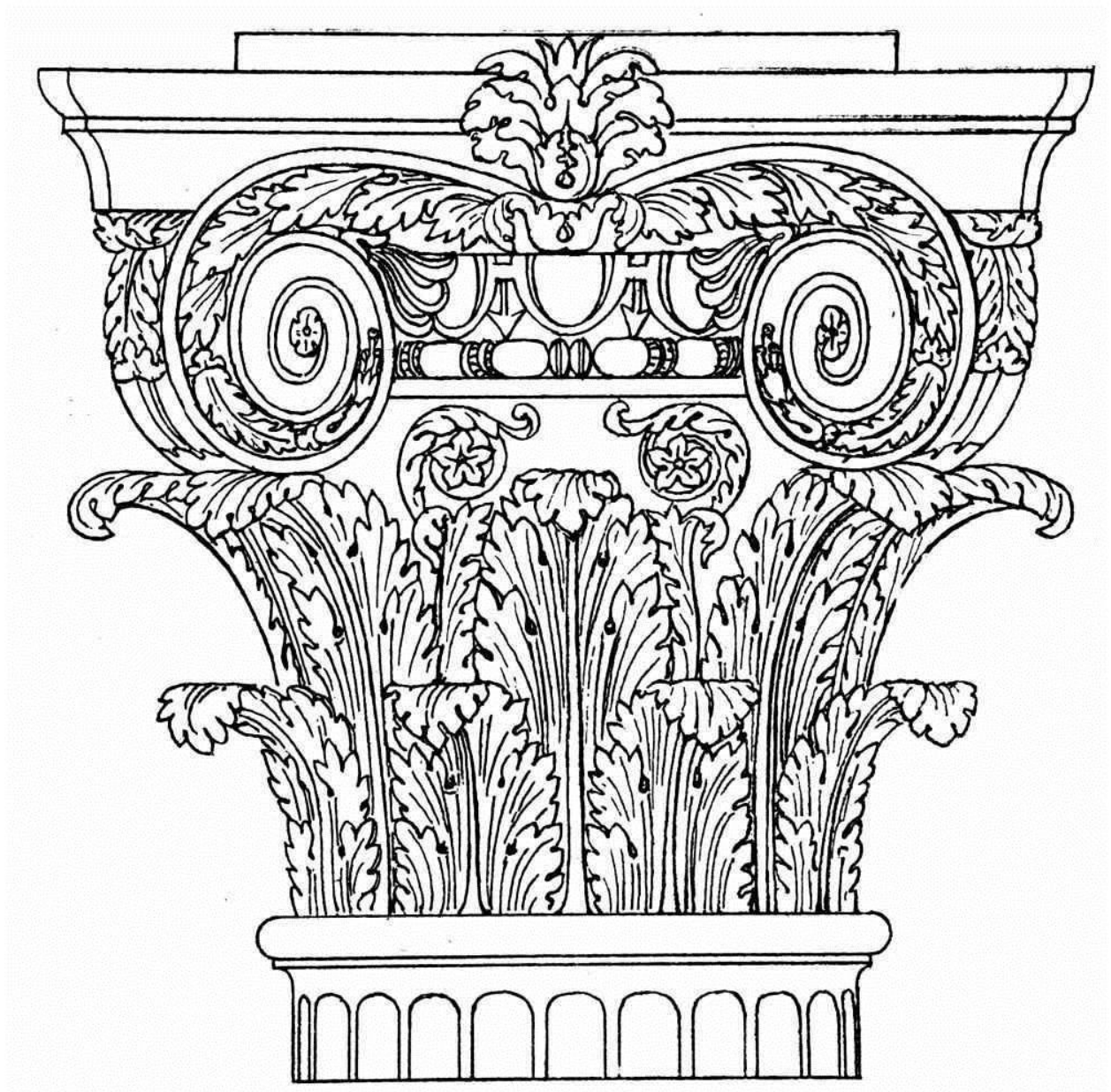
[back](#)



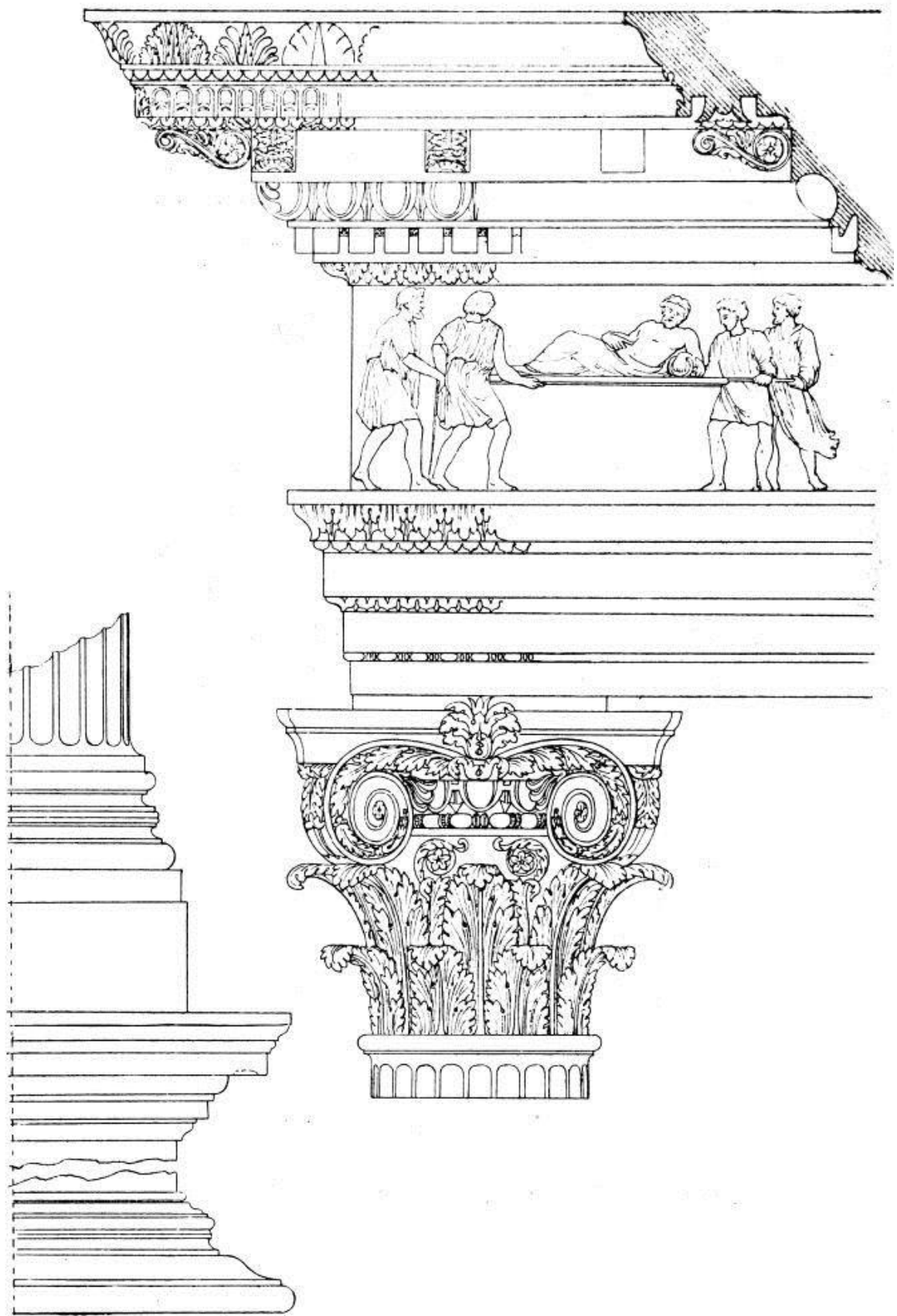
[back](#)



[back](#)



[back](#)



[back](#)

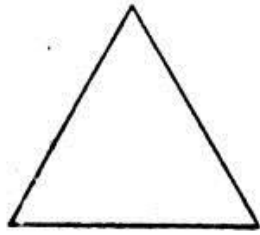


FIG. 1

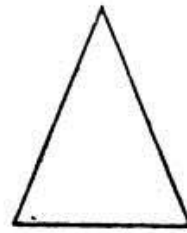


FIG. 2

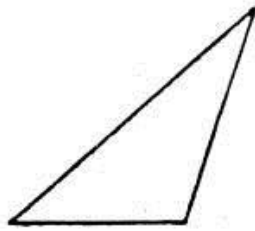


FIG. 3

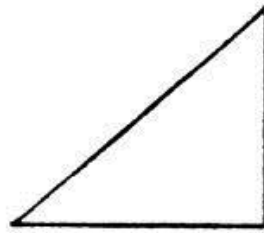


FIG. 4

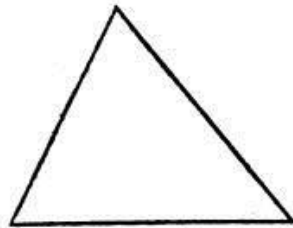


FIG. 5

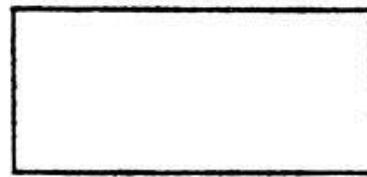


FIG. 6

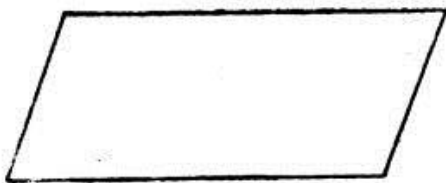


FIG. 7

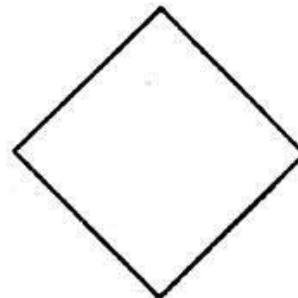


FIG. 8

[back](#)

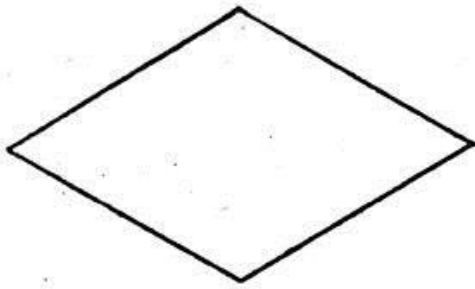


FIG. 9

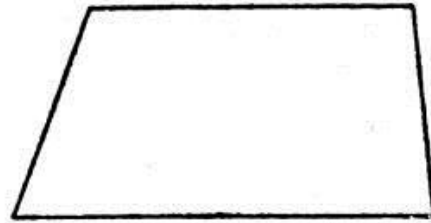


FIG. 10

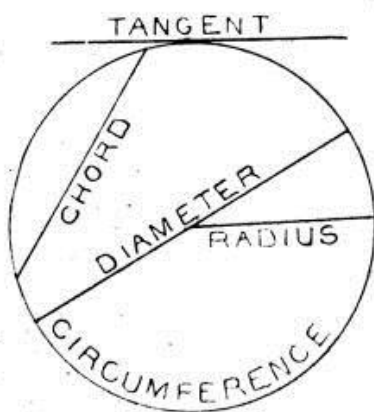


FIG. 11



FIGS. 12 and 13

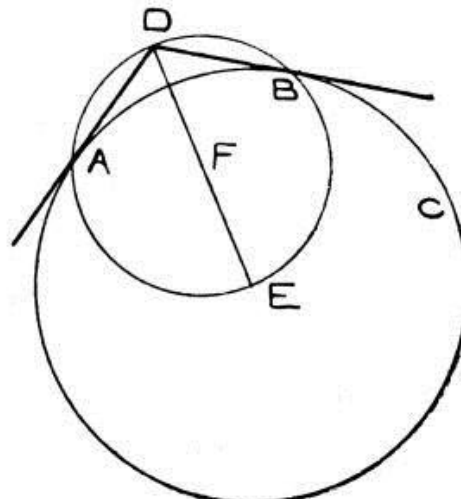


FIG. 14

[back](#)

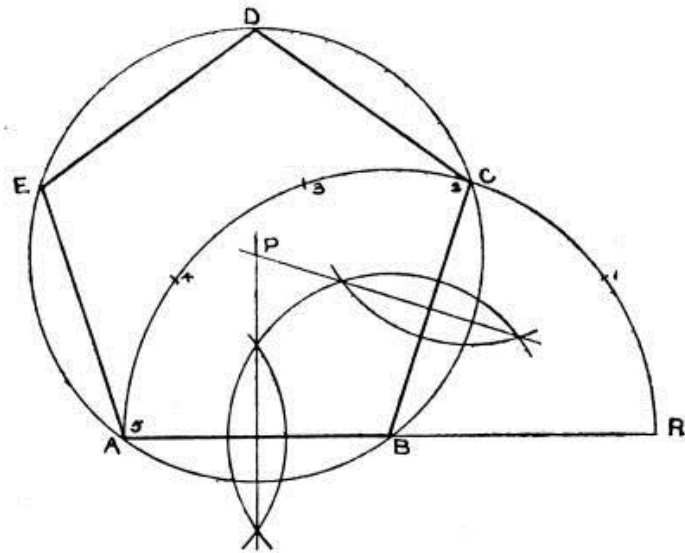


FIG. 18

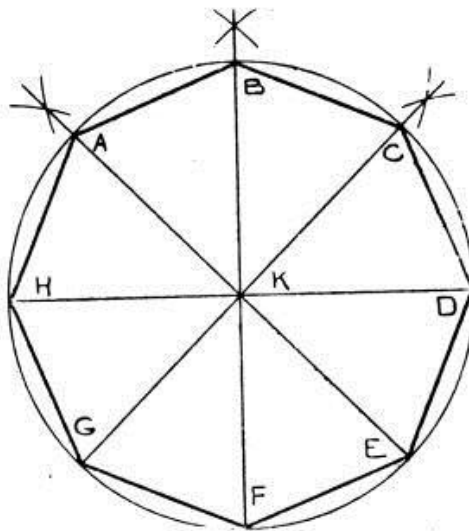
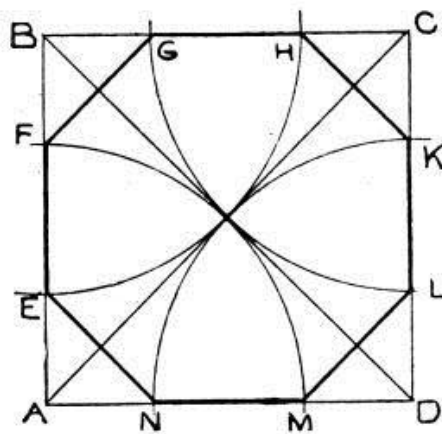


FIG. 19



[back](#)

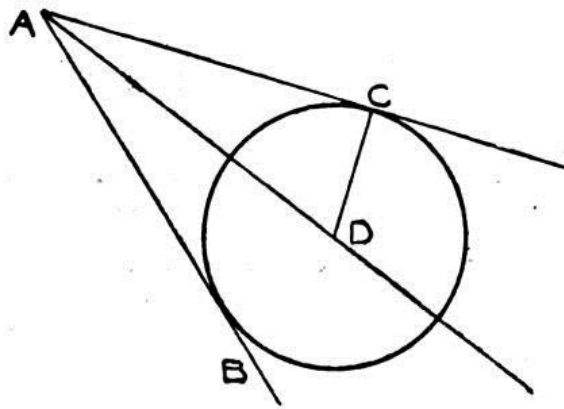


FIG. 21

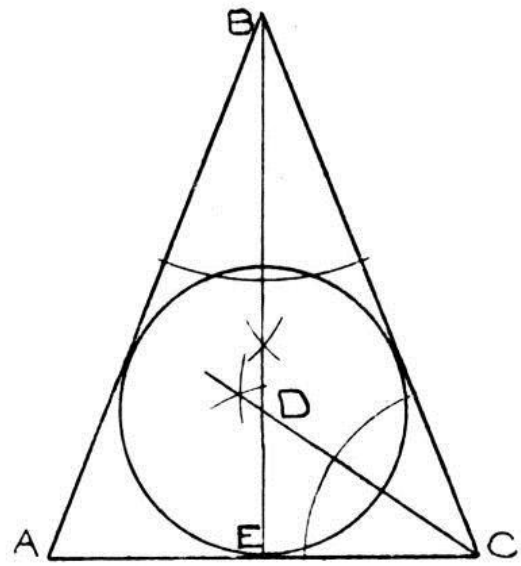
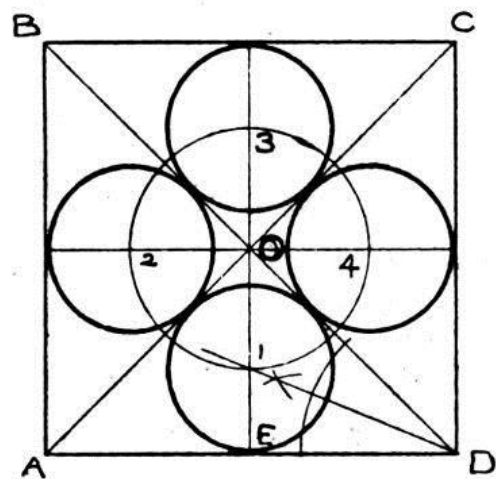
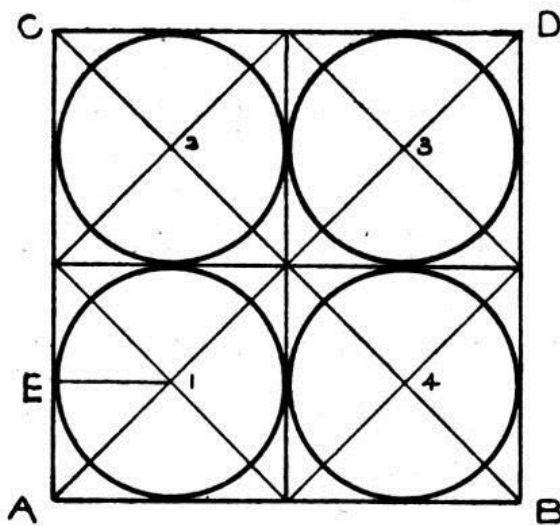
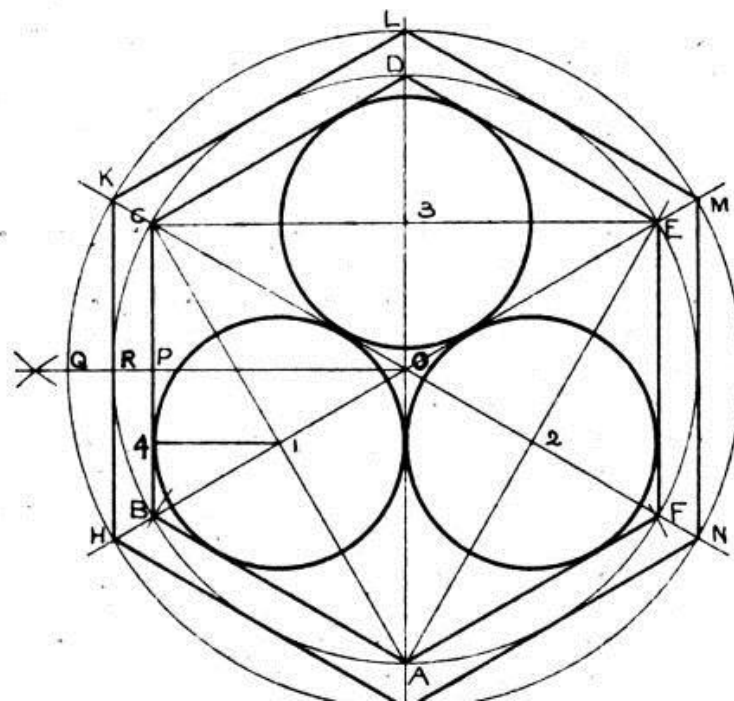
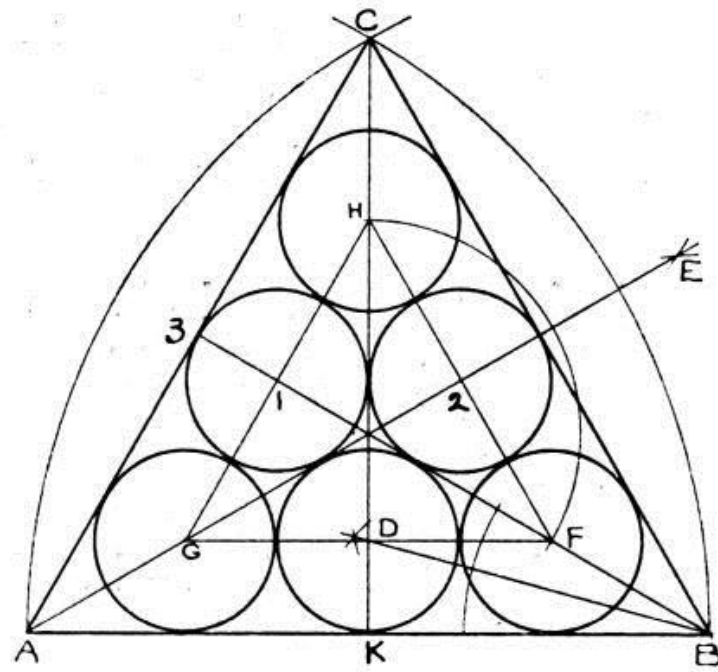


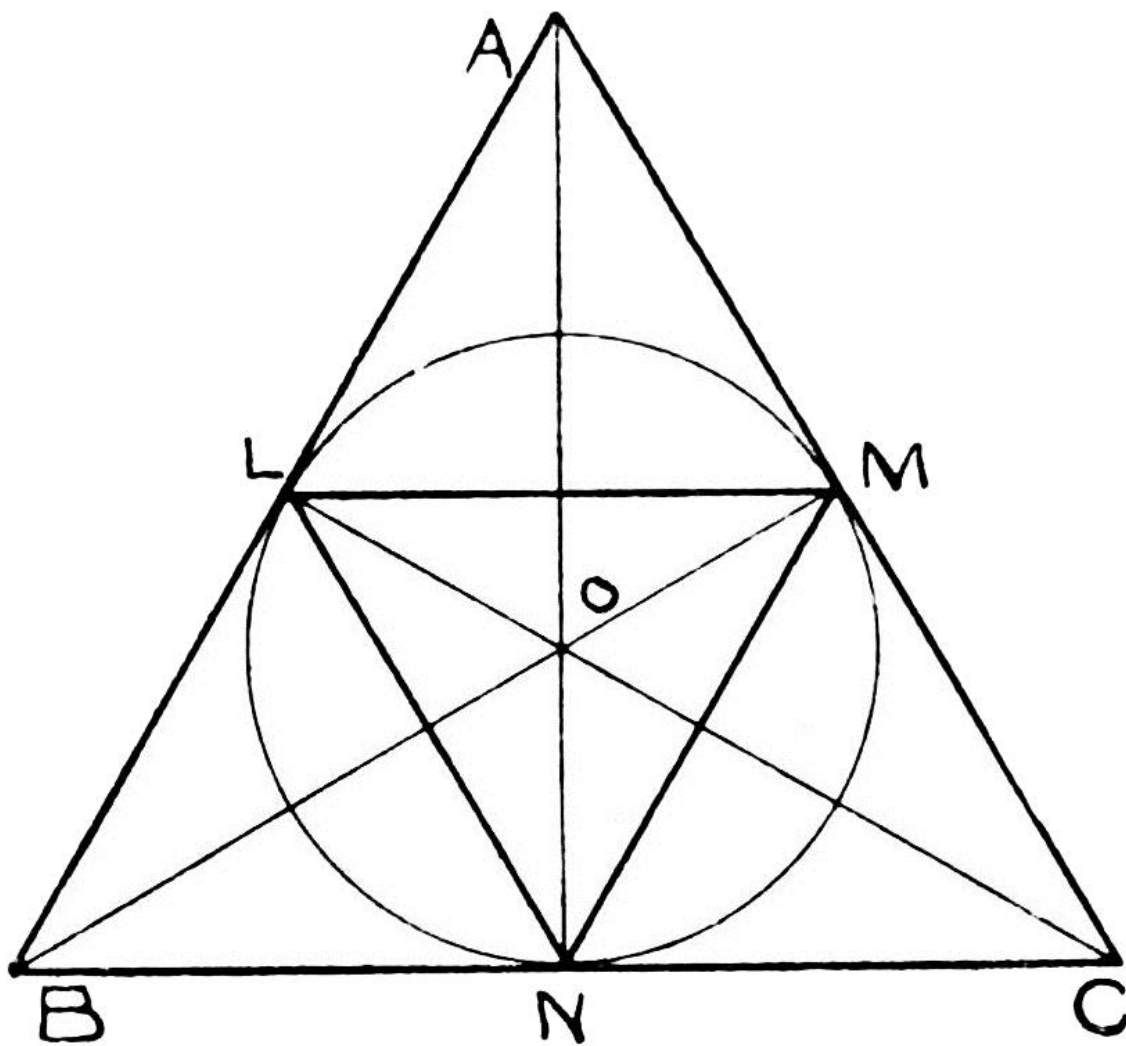
FIG. 22



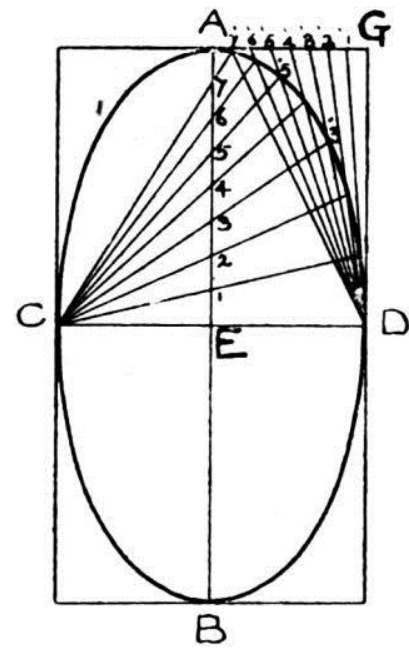
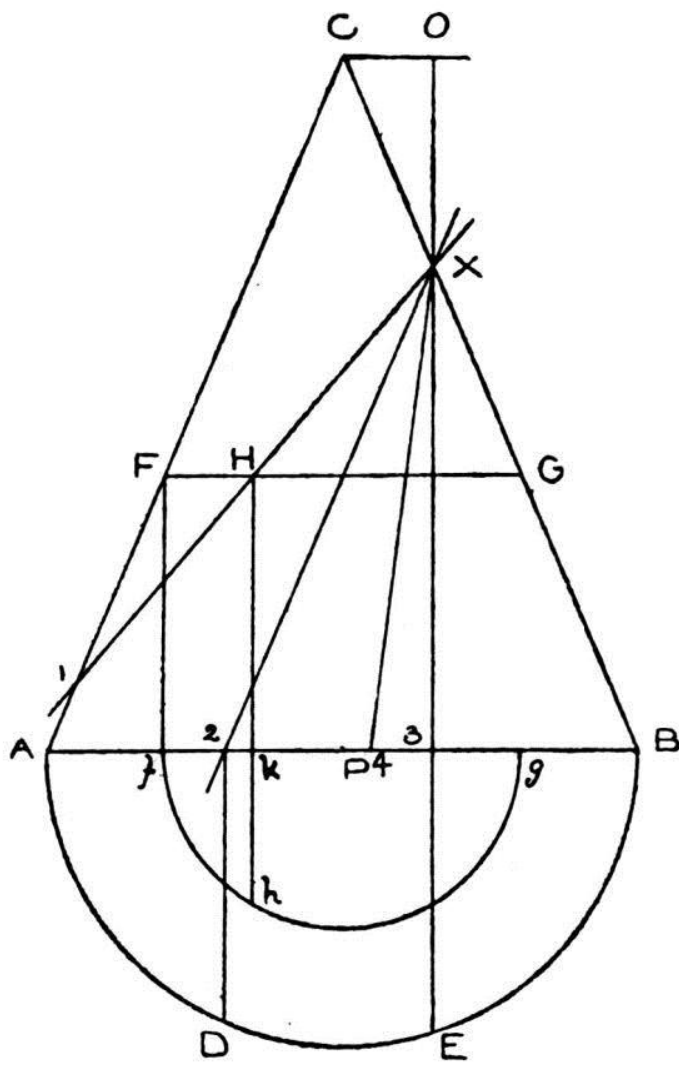
[back](#)

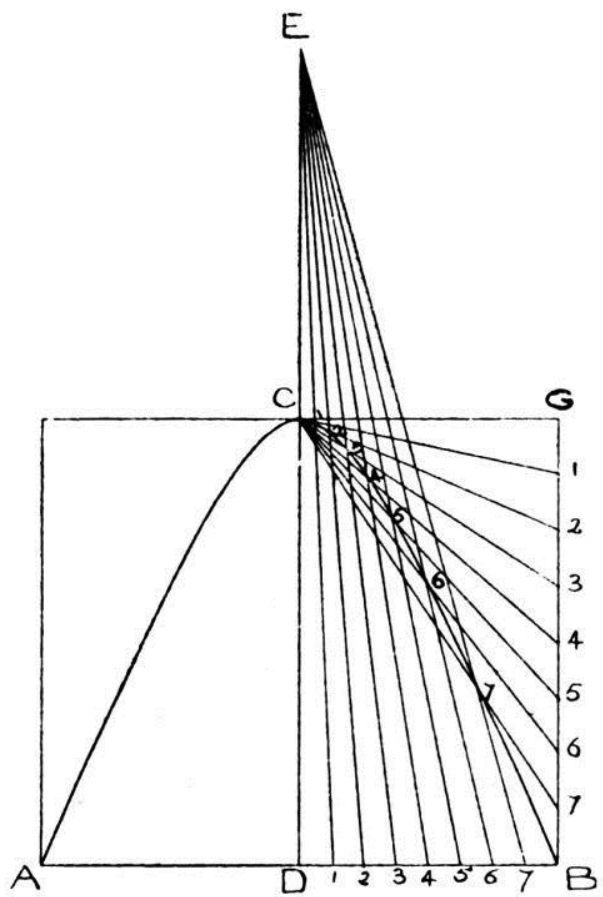
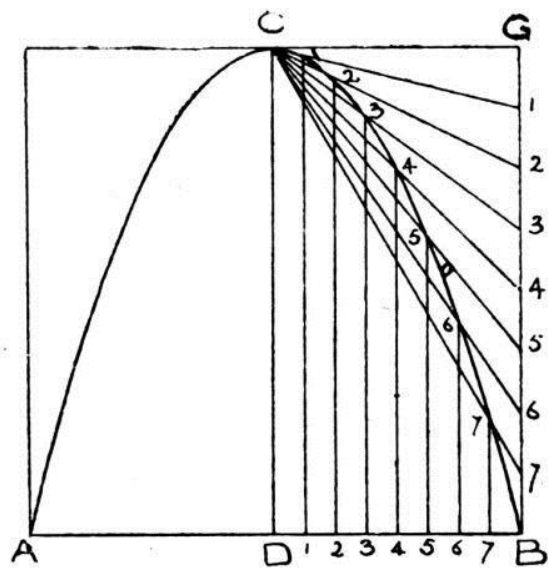




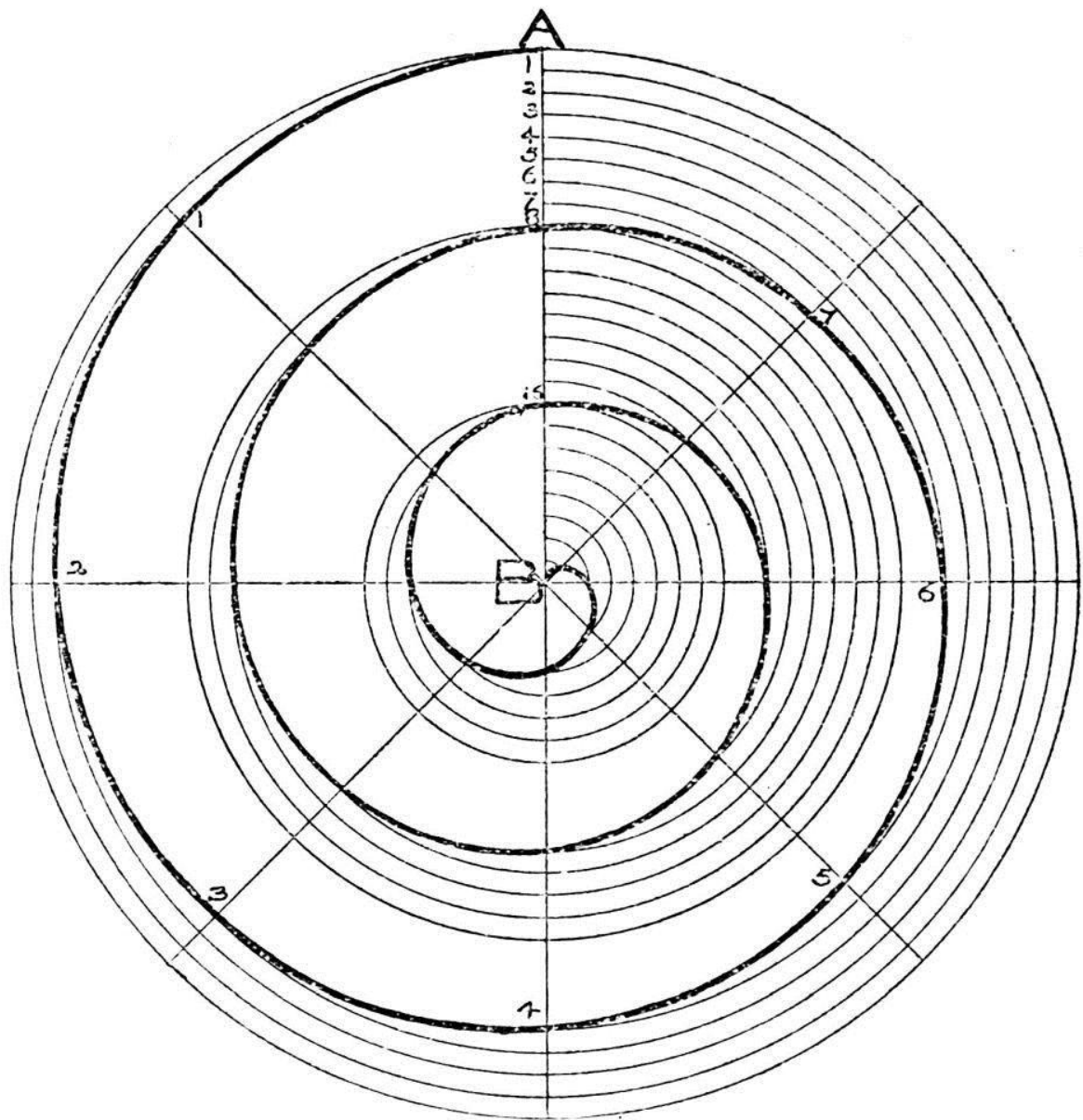


[back](#)

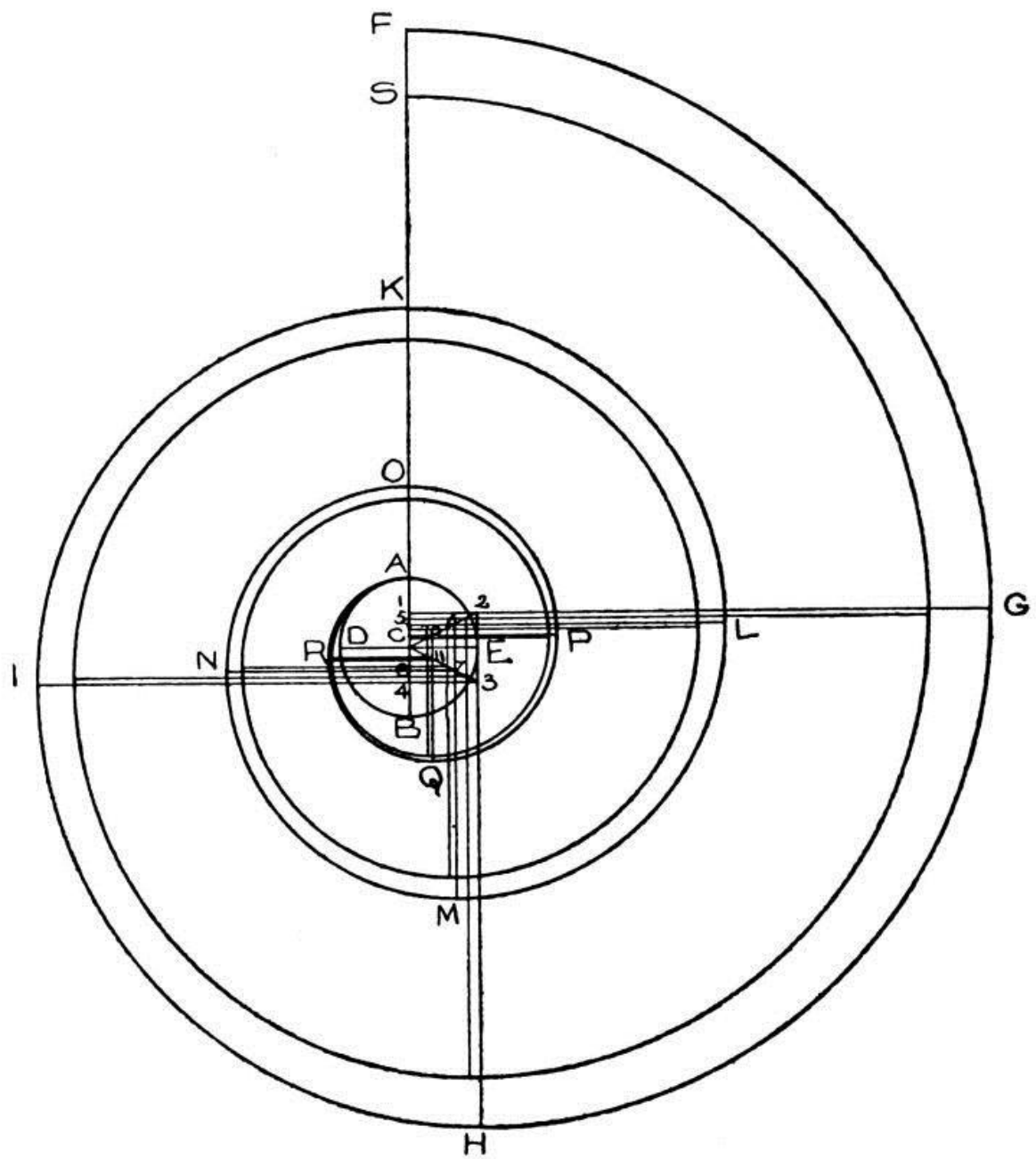




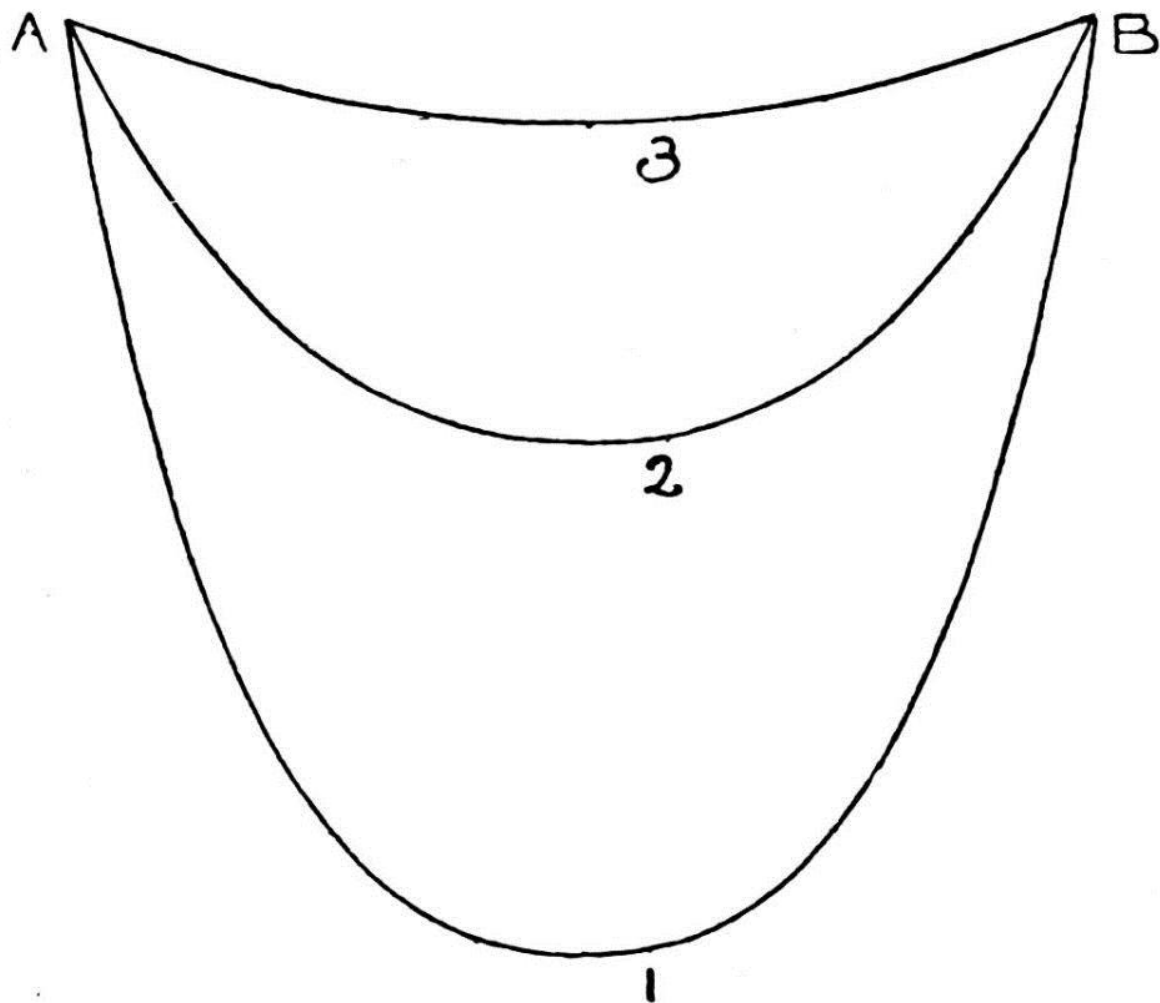
[back](#)



[back](#)



[back](#)



[back](#)



[back](#)